



THE LIBRARIES
COLUMBIA UNIVERSITY

GENERAL LIBRARY

Provided by the Library of Congress
Public Law 480 Program

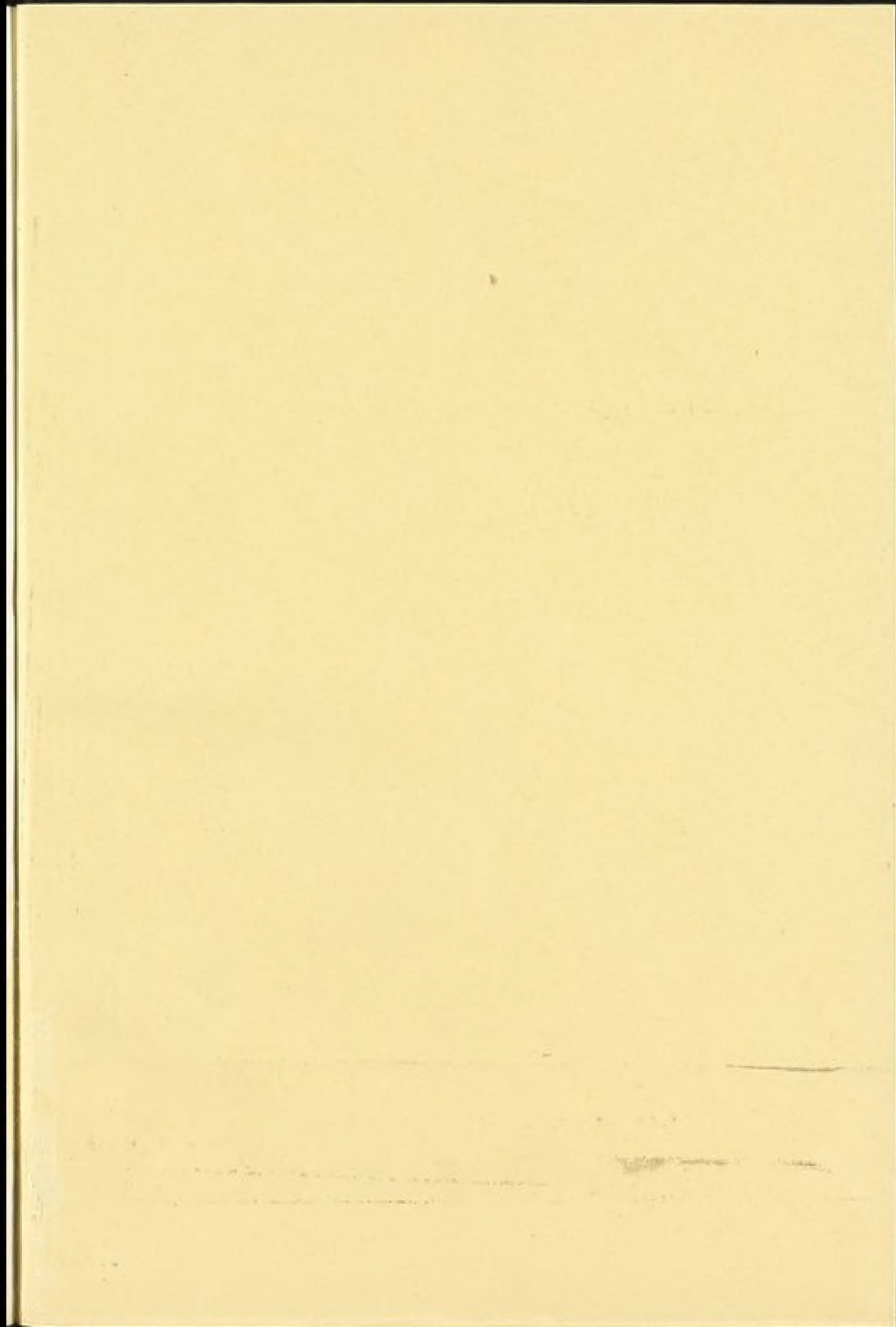
73-962054

الأيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى النفعيلة

مصطفى جمال الدين

ساعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره



ساعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره

الأيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى النفعيلة

مصطفى جمال الدين

PJ
6171
.J3

طبع في مطبعة النعمان - ١٣٩٠ هـ
١٩٧٠ م

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الفهرس

٨ - ١	المقدمة
١٤ - ٩	الايقاع في الشعر :
	ما هو الوزن ؟ الايقاع هو الفارق بين الشعر والنثر .
	كيف وزن الشعر ؟ *
١٧ - ١٥	مصطلحات عروضية
٢٤ - ١٨	الزحاف والعلّة
٣٥ - ٢٥	الدوائر واثرها في تعقيد العروض :
	خطتنا لتدريس العروض *
٣٧ - ٣٦	الابحر وتفعيلاتها
٤٤ - ٣٨	بحر الكامل
٤٦ - ٤٥	التغيرات الطارئة على الكامل :
٤٨ - ٤٧	تسريّنات على الكامل
٥٦ - ٤٩	بحر الرجز
٥٨ - ٥٧	تسريّنات على الرجز
٦٣ - ٥٩	بحر الرمل
٦٥ - ٦٤	تسريّنات الرمل
٦٩ - ٦٦	بحر المتقارب
٧٢ - ٧٠	تسريّنات المتقارب
٧٤ - ٧٣	تدريب على ضبط الوزن
٧٦ - ٧٥	تمارين على الالوزان السابقة
٨٠ - ٧٧	بحر الوافر

٨٤ — ٨١	الهمزج وافر مجزوء
٨٦ — ٨٥	من امثلة الوافر
٩١ — ٨٧	بحر السريع
٩٣ — ٩٢	امثلة على السريع
٩٥ — ٩٤	تدريب على الاوزان السابقة
٩٨ — ٩٦	بحر الطويل
١٠٠ — ٩٩	امثلة على الطويل
١٠٥ — ١٠١	بحر البسيط :
١٠٧ — ١٠٦	امثلة على البسيط
١٠٩ — ١٠٨	تمارين على الابر السابفة
١١٨ — ١١٠	الخفيف والمقتضب :
١٢٠ — ١١٩	امثلة على الخفيف
١٢٢ — ١٢١	بحر المنسرح
١٢٤ — ١٢٣	امثلة على المنسرح
١٢٨ — ١٢٥	المديد المعتل
١٢٩	امثلة على المديد المعتل
١٣٠	المجتث
١٣٢ — ١٣١	امثلة على المجتث
١٣٤ — ١٣٣	تمارين على الابر السابفة
١٣٦ — ١٣٥	بحر المضارع
١٤١ — ١٣٧	بحر المتدارك او الخبب
١٤٣ — ١٤٢	امثلة على المتدارك والخبب

- الزخافات والعلل ١٤٤ - ١٤٦
- أنواع التغيرات الشائعة ١٤٧ - ١٤٩
- شدوذ في أحكام الزخاف والعلل ١٥٠ - ١٥١
- القسم الثاني
- الايقاع في التفعيلة : الشعر الحر ، البند ١٥٣
- عروض الشعر الحر ١٥٥ - ١٦٤
- بداية حركة الشعر الحر ، قصيدة (الكوليرا) ليست شعرا حرا . جساءة ايولو والشعر الحر ، البند أقدم نماذج الشعر الحر ، خلاصة البحث .
- الايقاع في الشعر الحر ١٦٥ - ١٧٠
- الابحر التي يكتب بها الشعر الحر : اساس الايقاع في الشعر الحر .
- نماذج من أبهر الشعر الحر ١٧١ - ١٨٥
- الكامل ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك والخيب الوافر والنهزج ، السريع ، خلاصة عروض الشعر الحر .
- الشعر الحر والابحر الممزوجة : ١٨٦ - ٢٠٠
- تمهيد ، السياب والابحر الممزوجة ، أدونيس وعروض القصيدة ، الشعر المرسل ومحاولة ادونيس ، محاولة أبو حديد في الخفيف ، محاولة طه حسين في المديد .
- الشعر الحر والتوزين العددي ٢٠١ - ٢٠٤
- فازك الملائكة وعروض الشعر الحر ٢٠٥ - ٢٢٣
- تشكيلات القصيدة الحرة ، الوتد المجموع ، الزخاف ،

التشكيلات الخماسية : مستفعلان في ضرب الرجز :

• خلاصة البحث

عروض البند ٢٢٤ — ٢٢٦

• ما هو البند : بحور البند

بنود الهزج الصافي ٢٢٧ — ٢٣٤

• الزحاف والعلل الشائعة في البند الهزجي

بنود الرمل الصافي ٢٣٥ — ٢٣٧

البنود المزوجة : ٢٣٨ — ٢٥٤

نماذج من البنود المزوجة : اسباب امتزاج البند :

• التشابه بين بحري الرمل والهزج

• نظرة القدماء لطبيعة البند الشعرية

خلاصة عروض البند ٢٥٥ — ٢٥٦

البند والشعر الحر : ٢٥٧ — ٢٧١

خلاصة رأي نازك الملائكة : البند لم يقتصر على

الهزج : زيادة السبب الخفيف : مناقشة الخطأ

المفترضة لعروض البند : الخلط بين الالوزان في الشعر

الحر : خلاصة البحث

المراجع ٢٧٣ — ٢٧٦



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

أهمية دراسة العروض :

أنا واحد من أبناء هذا الجيل ، كتبت الشعر في فترة طويلة من عصري . دون أن أعرف شيئا عن طبيعة أوزانه وقوافيه ، وأغلب الظن أن شعراء جيلي كالهم مثلي ، في كتابة تجاربهم ، على السليقة ، كما يقولون .

ولكن الذي جعلني أدرك أهمية العروض ، فأنصرف لدراسته ، ليست وفلاذتي كشاعر ، فكلكم يعرف أن الشعر العربي وجد قبل (الخليل) وأن (أبا العتاهية) حين حاكى ضربات (القصثار) بقوله :
للسون دوائر يسدون صرفها
ثم يتقينا واحدا فواحدا

وقيل له : قد خرجت على العروض . قال أنا أكبر من العروض . ونست أدعي أنني أنا الآخر أكبر من العروض ، ولكن الشاعر لا يكون شاعرا إلا وله من الحس الموسيقي ما يعنيه عن العروض . إذن فليس الشعر هو الذي جعلني أدرك أهمية العروض بالنسبة لي أو لغيري من الشعراء ، وإنما هي مهمة (نقدية) خالصة .

والقصة تبدأ من بداية الحركة القوية التي طغت على صحفنا
ومجلاتنا الادبية باسم (حركة الشعر الحر) في أوائل الخمسينات ، وما
وافق هذه الحركة من تأييد مطلق من قبل الشباب ، يصل الى حد انكار
قابلية اسلوبنا التقليدي على هضم مشاكلنا كأمة لها قيسها وأهدافها
الجديدة ، والتعبير عن قضايا جيلنا المعاصر بصدق وإخلاص .

ثم ما وافق هذه الحركة من قبل شيوخ الادب ، من انكار لحق
هذا اللون من الادب في أن يسمى نفسه (شعرا) . حتى قيل ان
(العقاد) - وهو مقرر لجنة الشعر في المجلس الاعلى للادب والفنون -
كان يكتب على ملفات دروين المتسابقين من شعراء الشباب هذه
العبارة : (الى لجنة النشر للاختصاص) .

وكنت أجدني - وانا اتابع هذه الحركة ، وأقرأ كثيراً من تجاربها -
مسوفاً للاعتراف بأن في هذه النماذج نوعاً من (الايقاع) لا يوجد في
النثر ، هو أشبه بايقاع ما كنا نحفظه من نماذج (البند) .

ولكن السؤال طرح نفسه عليّ : وهل البند شعر هو الآخر ؟؟ .
وحين قدّر لي أن أشارك في مرسوم (المجمع الثقافي) لتبدي
النشر (سنة ١٩٥٥ م بحاضرة من (الشعر الحر : تاريخه وتطوره)
وتعرضت فيها لهذه العلاقة بين البند والشعر الحر ، كان لا بد لي من
أن أعرف شيئاً عن (العروض) و (الضرب) و (البحر) وتفعيلاته ،
لأعرف كيف أكتب لأثحتي وانا (أرفع) لاثبت نسب وليد انكره
جل قضاة المحكمة ، مع ما يروونه فيه من صفات ومسات تشدد بأبيه .
وكانت هذه بداية تعرفي على هذا الفن ، ولا أكنم اني حين عرفته
أنكرت من نفسي مواقف سابقة لم يكن اعتيادي فيها على غير الذوق

والحسن الموسيقي ، فذلك صححت كثيرا من الاحكام التي كنت أرسلها
أثناء محاوراتنا الادبية حول هذا اللون من الادب أو ذاك .

وأدركت ان معاصرة الاديب : لقضايا الادب في جيله ، تبقى ناقصة
إذا لم يعرف شيئا من هذا الفن الذي أهمله شعراؤنا وتقادنا اليوم .
فأنت : إذ لا تعرف شيئا عن العروض ، وتقرأ عن رجل مثل العقاد
أنه كان يعتبر (الشعر الحر) ثرا . مع ما تحسه فيه من موسيقى الشعر
تكون ظالما لاديبك أو ذوقك ، إذا عارضته أو أيدته .

ولا أريد ان أقول هنا : ان كل من يعرف العروض يصل الى خطأ
رأي العقاد أو صوابه ، بل ان الشيء الذي أدعيه : انه يستطيع أن
يفهم ما يقوله العقاد ومشاركوه في معارضتهم لهذه الحركة ، وان يفهم
ما يقوله دعاتها وانصارها . وله بعد ذلك : ان يضع قدمه مع الفريق
الذي تقوى حجته في نفسه ، على أرض لا يجهل من طبيعتها شيئا .

إيقاع البيت ... وإيقاع التفعيلة :

حين أسندت اليّ (كلية الفقه) تدريس مادة العروض على طلاب
السنة الثالثة . لم أعتد على كتاب من كتب العروض المعروفة ، فبدأت
أكتب في عروض الخليل ، واجمع ما تفرق لدي من بحوث في الشعر
الحر والبند . حتى جمعت لدي خلال هذه السنوات الست هذه
المجموعة من المحاضرات ، وقد أطلقت عليها اسم (الإيقاع في الشعر
العربي : من البيت الى التفعيلة) لاني رأيت أن شعرنا العربي بشكله
القديم والحديث يعتمد على (الإيقاع) وهو : مجموعة أصوات متشابهة
تنشأ : في الشعر خاصة ، من المقاطع الصوتية للكلمات ، بما فيها من
حروف متحركة وساكنة .

فأساس الإيقاع في الشكل التقليدي هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت ، أي أن القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هي نفس مقاطع الأبيات الأخرى عددا وترتيباً فإذا كان البيت الأول منها يتألف من ثلاثين حرفاً ، متحركاً وساكناً ، مرتبة بنسبة متحركين وساكنين - مثلاً - فيجب أن تكرر كل أبيات القصيدة بهذا العدد وهذا الترتيب لتضمن فيها وحدة الإيقاع في البيت .

أما الشكل الحديث فإن أساس الإيقاع فيه مجموعة المقاطع الصوتية لكل (تفعيل) أي أن القصيدة تتألف من أشطر مختلفة الطول تكرر فيها تفعيل واحد متشابه من أول القصيدة إلى آخرها ، فإذا كانت التفعيلة الأولى من القصيدة تحتوي خمسة متحركات وساكنين مرتبة على شكل متحركين وساكنين ثم ثلاث متحركات وساكنين . فيجب أن تكرر هذه المجموعة الصغيرة من الحروف ، عددا وترتيباً ، من أول القصيدة إلى آخرها لتضمن بذلك وحدة إيقاعية أخرى أصغر من السابقة . من أجل ذلك قسمت الكتاب إلى قسمين أساسيين :

١ - (الإيقاع في البيت) وادخلت فيه عروض الخليل لأنه يحتوي كل ما يمت للشكل التقليدي من النماط الإيقاعية ، بما في ذلك من تغيير ثابت كالعلة أو غير ثابت كالزحاف .

٢ - (الإيقاع في التفعيلة) وادخلت فيه كل شعر يكون أساس الإيقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهو (الشعر الحر) و (البند) بما فيهما من أنماط وتغييرات ثابتة أو غير ثابتة .

منهجية وعرض :

من أهم الأسباب التي جعلت طلاب الادب ينصرفون عن دراسة العروض ، هو صعوبة هذا الفن ، وتعقيده ، وكثرة مصطلحاته ، ولم يحاول احد من المؤلفين المتأخرين - عدا الدكتور ابراهيم انيس - ان يسعى لتبسيطه وتيسيره اسوة بالمحاولات الاخرى لتيسير النحو والصرف والبلاغة .

ولا أزعم أنني حاولت تيسير هذا الفن ، ولكنني سلكت منهجا يخالف ما اعتاده المؤلفون ، ويفضي بطبيعته الى تيسيره . يقوم هذا المنهج على واقع الشعر العربي ، لا واقع العروض العربي . ولذلك لم اختر واحدا من الكتب العروضية السابقة ، لانها في تقديري لا تصاح لتدريس هذا الفن لما فيها من صعوبة وعدم جدوى . وأنا الخص ذلك في النقاط التالية :

١ - ان كتب العروض نهجت في عرض المادة منهج (الدوائر الخمس) وهذه الدوائر تفترض للبحر شكلا معينا يختلف عن شكله الخارجي ، ولأجل الجمع بين الشكلين افترض العروضيون دخول علل وزحافات وهمية ، اثقلت هذا الفن بمصطلحات ، لا ضرورة لها أصلا . ولكنني حين تتبعته واقع شعرنا العربي ، وما يدخل على ابصره من تغييرات وجدتها جميعا الا تزيد على ستة زحافات وست علل ، بعد أن كان العروضيون يذكرون ثلاثين زحافا وعللة تقريبا .

٢ - ان هذه الكتب حاولت ان تجمع اكبر عدد ممكن من أنواع

الابحر الستة عشر ، فذكر بعضها خمسة وسبعين نوعا ، وتجاوز بعضها بالدوائر ثمانية عشر دائرة وبالانواع اكثر من مائة (١١) .

ولكنك اذا رجعت الى واقع شعرنا وجدت ان اكثر هذه الانواع اما مفترض الوقوع وقد نظم العروضيون امثله ، واما واقع بصورة البيت او البيتين .

لذلك فاني اعتمدت على الانواع الشائعة في شعرنا العربي قديما وحديثا فوجدتها لا تتجاوز الست واربعين نوعا ، فيها ستة انواع غير شائعة ولكنها موجودة حتى الآن في شعرنا الحديث . على قلة : لذلك ذكرتها في آخر المنهج . اما باقي الانواع التي يذكرها العروضيون ، ولم أجد لها شواهد في الشعر المتداول ، فلم اعتبرها اساسية ، ولذلك ذكرتها في هامش الكتاب مع ما يذكر لها عادة من امثلة .

وترجع هذه الانواع الاساسية الى أربعة عشر بحرا ، لاني وجدت ان بحر الوزج راجع في الواقع الى الوافر المعصوب ، وبحر المقتضب راجع الى الخفيف المجزوء ، لاسباب ذكرتها في موضعها .

وقد فضلت ان ارتب هذه الابحر ، لاحسب وجودها في الدوائر بل حسب ما قدرت انه اسهل للتعلم ، لذلك بدأت بالابحر الصافية ، التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة ، ولم أبدأ - كما بدأ غيري - بالطويل والمديد والبسيط ، لان الابحر الصافية اسهل في تعلم التقطيع من الابحر الممزوجة .

٣ - ان شواهد هذه الكتب تكاد تكون واحدة ، لما تقدم من أن مؤلفيها أرادوا استيعاب الانواع ، واكثرها وهي أو قليل الورد

(١١) انظر بدائع العروض لميخائيل خليل الله ويردي

فأخذ المتأخر منهم شواهد المتقدم ، ولم أجد - إلا في القليل من هذه الكتب - من استشهد ، حتى في الأبحر الشائعة . بشعر المعاصرين . لذلك حاولت أن تكون الشواهد والأمثلة والتعاريف من شعرنا المعاصر أو من الشعر العربي القديم الشائع في كتب النصوص أو المطالعة أو النقد الأدبي ، وتجنبيت جهود العروضيين ذوي شواهد بعينها ، لأنني أكتب لجيل يريد أن يتعرف على موسيقى شعره الذي يقرأ . لذلك وفرت له من الأمثلة ما يريد مطبقاً بعضها وتاركاً أكثرها لتطبيقه .

٤ - أن أكثر مؤلفي هذه الكتب من المتأخرين صرفوا مبلغاً من جهدهم لعروض أنواع من الشعر الشعبي البغدادي كما (لكان وكان) و (انقوما) و (الدوبيت) وأمثال ذلك ، وهي أنواع جاءت في فترة مظلمة . ثم ماتت غير مأثورة عليها وليست تسر على قارئ الشعر العربي اليوم بصورة مطلقة . في حين أنهم أهملوا عروض (البند) وقد نشأ في أدبنا العراقي منذ ثلاثة قرون ولا يزال بعض المعاصرين يكتبون به ، ومثل (الشعر الحر) وهو أكثر ما يقرأه الناس في صحف اليوم ومجالاته . وبعض الذين تعرضوا منهم لهذين النوعين . لم يعطوا من انفسهم ما يكفي لدراسة عروضهما . بل اعتسدا على ما قيل فيه من دون تثبيت وتصحيح ، وأكثر ما قيل عنه خطأ .

لذلك فقد درست عروضهما بقسم خاص من هذا الكتاب ، ولا أدعي أنني وفقت فيه ، ولكنني أعطيت من نفسي الصبر الطويل على تتبع تفاصيلهما ، وقراءة كل ما تيسر مما كتب عنهما ، وحاولت جهد المستطاع أن تكون هذه القواعد سليمة .

٥ - اني اتبعت سواءً في (التقطيع) أم في فهم الاساس الايقاعي

طريقة المقاطع الصوتية : المزدوجة والمنفردة ، واعطيت رمزا لكل منهما
— على اني لم أهمل مقاطع الخليل من الاسباب والاولاد — ولكنني
قدرت : نتيجة تجربة تعليمية ، ان طريقة المقاطع — عند علماء الاصوات
اللغوية — اكثر تفهيمًا للطالب من الطريقة القديمة وقد جمعت بينهما غالبا .

وبعد : فأرجو ان يعذرني اخواني الشعراء — خصوصًا أصحاب
الشكل الحديث — اذا كنت (قطعت) أوصال قصائدهم أحيانا ، أو
أخذت منها ما لا يريدون . أو لم أتسلسل فيما استشهدت به منها .
أو الذين لم استشهد بهم مطلقا ، فكل ذلك جاء لظروف فنية خالصة
ومهم بعد ذلك : يعدلون طبيعة هذا الكتاب وانه ليس في النقد الادبي ،
أو تاريخ الادب الحديث .

وكل ما أرجوه اني اعطيت فكرة واضحة عن الايقاع في شعرنا
العربي ، سواء في البيت أم في التفعيلة .
والله من وراء القصد .

النجف الاشرف

مصطفى جمال الدين

في ١٥ / ٤ / ١٩٧٠

القسم الأول

الإيقاع في البيت



الايقاع في الشعر

ما هو الوزن ؟

حين تكون لدينا كمية من المادة ، نريد ان نعرف وزنها ، لابد ان نضعها في كفة ميزان ، ونقابلها في الكفة الاخرى بثقل آخر ، معروف الوزن ، يكون معادلا لها .

كذلك حين نريد ان نعرف وزن (كلمة) ما ، غريبة على السمع ، لابد ان يكون لنا ميزان أيضا ، ولكنه من نوع آخر : نضع الكلمة في كفة منه ، ونقابلها في الكفة الاخرى بكلمة معروفة الوزن ، أو رمز يساويها حركةً وسكوناً . فنقول . مثلاً : (ذؤابة وزان فعالة) بضم الفاء . و (أذال اذالة) على وزن (أقام إقامة) وهكذا .

لذلك فكل كلمة تتلفظ بها لابد وان يكون لها وزن ، وكل كلام — سواء أكان شطراً من بيت أم جملةً تامة الفائدة — لابد وان يكون له وزن . ذلك لاننا كما نقول : (درّس) تساوي (فعّل) بالفتح ، و (درّس) بالتثنية تساوي (فعّلن) ، كذلك نقول : (حفظ التلميذ الدرس) تساوي (فعّلن مفعولن فعّل) .

اذن فلماذا كان الشعر موزوناً ولم يكن النثر كذلك ؟ !

وهو سؤال وجيه ، سنعرف الاجابة عليه مما يلي :

الايقاع هو الفارق بين الشعر والنثر :

فالشعر كالنثر ، من حيث ان كلاهما يسكن ان يوزن ، الا ان الفرق بينهما ان الشعر نظم على اساس (الايقاع) في الموسيقى ، فكما يكون الايقاع في الموسيقى : (جماعة قرات تتخللها ازمة محدودة المقادير : على نسب و اوضاع مخصوصة ، ويكون لها ادوار متساوية) كذلك الشعر فهو : (كلام يستغرق التلفظ به مددا من الزمن متساوية الكمية) .

ولنأخذ مثالا على ذلك تفعيلة الخبب (فعِلن) — محرّكة او ساكنة — ولنفترض ان التلفظ بها يستغرق مدة زمنية تساوي (ثانية) واحدة ، فاذا كان الشطر من الخبب يتألف من اربع تفعيلات ، فيجب ان يستغرق زمن التلفظ به ، اربع ثواني ، وهكذا كل شطر آخر من الخبب ، فينتظم الايقاع في البعر على اساس تساوي المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بكل شطر من أشطره .

وليس مثل هذا التساوي في جمل النثر او تفعيلاته . ولنأخذ
المثالين التاليين :

آ — لنزول قوله تعالى : (بسم الله الرحمن الرحيم — الحمد لله رب العالمين — الرحمن الرحيم) فان الآية الاولى تساوي : (فعِلن فعِلن فعِلن فاعِلان) بينما تساوي الثانية (فعِلن فعولن فعولن فاعِلان) . وتساوي الثالثة : (فعِلن فعِلن فعولن) فلم تتساو المدد الزمنية ، لا في نفس التفعيلات ، ولا في جملة الأشطر .

ب - اما اذا اردنا ان نزن قول الشاعر :

كرة قذفت بصوا لجة فثلة قفها رجل رجل
فسوف نجد ان التفعيلة (فعيلن) المحركة ، قد تكررت في كل
شطر اربع مرات ، دون ان يعتريها نقص في العدد ، أو تغيير في الشكل .
نذلك فنحن نقول عن كل كلام توازنت اجزائه ، بحيث قابل
بعضها بعضاً بحركة وسكوناً ، وتساوت فقراته في وحدة نغمية مطردة : (انه
شعر) ^(١) وكل كلام لا يتوفر هذا التوازن بين اجزائه او فقراته :
انه نثر .

كيف نزن الشعر ؟ :

عرفنا ما تقدم ان الكلام - شعراً ونثراً - لابد وان يكون له
وزن ، وان ما يمتاز به الشعر عن النثر هو الوحدة الالقاعية الموجودة
فيه دون النثر . بقي ان نعرف ان هذه الوحدة الالقاعية تختلف من بحر
الى آخر ، وقد دأب العروضيون على ان يرمزوا لهذه الوحدات النغمية
بكلمات لا معنى لها أكثر من الدلالة على مواضع الحركة والسكون :
وسوها (تفعيلات) وهي ثمانية :

تفعيلتان خماسيتان : فعولن ، فاعلن

وست تفعيلات سباعية : فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعلكن ، متفَاعِلن :

مستفعلن ، مفعولات .

(١) هذا الكلام عن اصل الوزن في الشعر ، والا فهناك بحر لا تتساوى
تفعيلاتها ، بل تكون الوحدة الموسيقية فيها مؤلفة من تفعيلتين كالطويل
والبيسط مثلاً ، كذلك فان هناك قصائد لا تتساوى اشطرها في عدد
التفعيلات ، كبعض الموشحات وكالبند والشعر الحر مما يأتي تفصيله .

وهذه التفعيلات الثمانية — بما جدد على بعضها من تغيير — كما يأتي تفصيله — هي رموز كل ما اكتشف من أوزان الشعر العربي . وهي بعد ليست سوى معايير توزن بها كلمات البيت . من حيث المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها .

فإذا أردنا أن نزن البيت فيجب أن نخطو الخطوات التالية :

١ — أن نكتب البيت (كتابة عروضية) وهي تختلف عن الكتابة الإملائية في أنها تعتمد على النطق فقط — أي أن ما ينطق به يكتب وما لا ينطق لا يكتب — وكمثل لذلك :

آ — الحرف المشدد يكتب حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك
ف (سدء) تصبح :

(سدءد) ورقء تكتب (رقق) .

ب — التنوين يكتب نونا اعتيادية فمثل (محمد " رجل " عظيم)
تكتب : (محمدن رجلن عظيمن) .

ج — الألف التي تنطق ولا تكتب إملاء ، تكتب ألفاً مثل : . .
هذا الرحمان .

د — الألف التي لا تنطق ولكنها تكتب بالإملاء ، لا تكتب أصلاً
مثل الف الجماعة (قالوا) والفت الوصل من : (ابن . . واسم . .
وانظر . . واستقام) وغيرها .

هـ — ضمير (الهاء) المتحرك إذا كان ما قبله متحركاً ، تشبع حركته إلى حرف من نوعها ، فيكتب (واوا) في مثل (له . . لهو)
وباء في مثل (به . . بهي) . وكذلك ميم الجمع المتحركة مثل (همو) .
و — كل القوافي المتحركة تشبع حركتها إلى حرف من نوع الحركة :

فالضمة الى واو ، والكسرة الى ياء ، والفتحة الى الف .

ز - تحذف ياء المنقوص والفتحة المقصور - اذا لم يكونا منونين -
وكذلك الالف من (الى) والياء من (في) عندما يليها ساكن مثل
(في البيت . . الى المدرسة) فنكتبها : (فلييت . . للمدرسة) .
ح - اذا عرفنا ان الوحدة الالفائية لوزن (الكامل) مثلاً هي
(متفاعلين) تنكرر ست مرات في كل بيت فيجب علينا ان نقطع البيت من
الكامل الى ست وحدات ، تتساوى كل وحدة منها مع كلمة (متفاعلين)
- حركة وسكوناً - اي ان الحرف المتحرك يقابل المتحرك والساكن
يقابل الساكن ، واذا نقصت الكلمة عن الوحدة الالفائية اكملناها من
الكلمة التي تليها .

ط - قد يصعب علينا - ونحن نبدأ عملية التقطيع - ان نقابل بين
الوحدة الالفائية (التفعيلة) وبين ما يساويها من كلمات البيت ، لذلك
فستنبع طريقة المقاطع الصوتية عند العربيين فهي تحدد المقاطع بصورة
اسهل ، ذلك اننا نرمز للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بالرمز
(ن) ويسمونه (مقطعة منفردا) وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن
(-) ويسمونها معاً (مقطعة مزدوجا) فتكون كلمة (متفاعلين) هكذا
(ن - ن -) وكلمة (فمولن) (ن - -) وفاعلن (- ن -)
وخلاصة ما مضى انه لتقطيع البيت من الكامل مثلاً يجب ان نسلط
الخطوات التالية :

أ - نكتبه كتابة غروضية .

ب - نقطعه بالرموز (ن) للسقط المنفرد و (-) للسقط المزدوج .
ج - نفصله الى ست وحدات تقابل كل منها كلمة (متفاعلين)

ونجعل بينها خطوطاً عمودية ولايضاح ذلك نأخذ البيت التالي :
 وإذا صحوت فما اقصر عن ندى وكما علمت شمالي وتكرمي
 فنكتبه كتابة عروضية . ثم نقطعه بالرموز المنفردة والمزدوجة .
 ثم نفصله الى وحدات :

وإذا صحوت ت فما اقصر ع ر عن ن د ي

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وكما علمت شمالي وتكرمي

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

مصطلحات عروضية

هناك مصطلحات في علم العروض لابد من معرفتها لدارس هذا العلم ، لأنها ستسر عليه كثيراً في أثناء دراسته ويكتفى بالإشارة إليها .
من هذه المصطلحات :

١ - البيت من الشعر يتألف من (شطرين) يسمى الأول (صدر)
والثاني (عجز) . وكلاهما - الصدر والعجز - يتألف من تفعيلات
تسمى (أجزاء) بعضها ثلاث تفعيلات وبعضها أكثر أو أقل ، فتسمى
آخر تفعيلات الصدر (العروض) وآخر تفعيلات العجز (الضرب)
والباقي (الحشو) . فوزن الكامل كما قلنا ست أجزاء هي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
حشو عروض حشو ضرب

٢ - (المجزوء) هو البيت الذي يحذف منه آخر جزء من الصدر
وآخر جزء من العجز ، و (المشطور) هو الذي حذف نصف أجزائه ،
و (المنهوك) هو الذي حذف ثلثه .

٣ - تتألف التفعيلات الشامية من مقاطع صوتية هي : سبب ،
ووتد ، وفاصلة ، وكل منها ينقسم إلى قسمين :

أ - فالسبب حرفان وهو قسمان :

١ - سبب خفيف : إذا كان الأول متحركاً والثاني ساكناً مثل :

قد ، لم ، لن .

٢ - سبب ثقيل : اذا كان كل منهما متحركاً مثل : بك ، لك .

ب - والوتد ثلاثة أحرف وهو قسمان :

١ - وود مجبوع - حرفان متحركان بعدهما ساكن - مثل :
نعم ، على .

٢ - وود مفروق - حرفان متحركان بينهما ساكن - مثل :
قام ، عاد .

ج - والفاصلة قسمان :

١ - فاصلة صغرى - ثلاث متحركات يليها ساكن - مثل :
ذهب ، سكنو .

٢ - فاصلة كبرى - أربع متحركات يليها ساكن - مثل :
قتلهم ، شجرت .

وتجمع هذه المقاطع الجملة التالية : (لم أر على ظهر جبل سمكة)
ملاحظة :

بعض العروضيين لا يذكرون الفاصلتين - وهم على حق - لأن
الصغرى مركبة من سببين : ثقيل وخفيف والكبرى من سبب ثقيل
وود مجبوع .



٤ - تتألف التفعيلات الثمانية من هذه الاسباب والاولاد ،
فالتفعيلة :

فعلون وتد مجموع (فعو) + سبب خفيف (لن)

فاعلن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علن)

متفاعلن سبب ثقيل (مة) + سبب خفيف (فا) + وتد

مجموع (علن)

مفاعلتن وتد مجموع (مفا) + سبب ثقيل (علك) + سبب

خفيف (تن)

مفاعيلن وتد مجموع (مفا) + سبب خفيف (عي) + سبب

خفيف (لن)

فاعلاتن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علا) + سبب

خفيف (تن)

مستفعلن سبب خفيف (مس) + سبب خفيف (تف) + وتد

مجموع (علن)

مفعولات* سبب خفيف (مف) + سبب خفيف (عو) + وتد

مفروق (لات)

الزحاف والعلة

قلت ان البيت يتألف من اجزاء هي (تفعيلاته) ويجب في تقطيعه ان نساوي بين التفعيلة ، وبين الوحدات النغمية التي تقسم البيت اليها ، من ناحية الحركة والسكون .

والملاحظ هنا ان البيت ، عند تقطيعه ، قد تستوفي اجزاؤه ، كل ما في التفعيلة من حركة وسكون وقد ينقص أحيانا أو يزيد ، فإذا كان البيت من الكامل التام يجب ان يكون فيه ثلاثون حرفا متحركا ، واثنى عشر ساكنا مجزأة على ست تفعيلات كل منها يحتوي على خمسة متحركات وساكنين ، او يحتوي في التقطيع الغربي على ثلاثين مقطعا منها ثمانية عشر مقطعا مفردا واثنى عشر مقطعا مزدوجا ، وقد يحدث أحيانا ان ينقص هذا العدد من مقاطع الكامل لتغيير طرأ على البيت يسمى (زحافا) مرة (و (علة) مرة أخرى .

فمن أمثلة الزحاف هذان البيتان للبحتري :

فمسجدٌ مل وممرٌ مل وموسد ومضرج ومضشح ومخشب
سلبوا واشرقت الدماء عليهم محمرة فكلأنهم لم سلبوا
فاننا اذا قطعناها نجد في حركات البيت الثاني قصا عن سابقه
فالبيت الاول تام العدد :

فجددلن ومرملن وموسدن

دد - د - دد - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومضروجن ومضممخن ومخضضبو

دد - د - دد - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اما البيت الثاني فينقص عن سابقه بسقطعين .

سلبو واك رقت ددما ء عليهو

دد - د - دد - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

محمررتن فكأنهم لم سلبو

دد - ن - دد - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والنقص حدث في التفعيلتين الرابعة والسادسة وسبب ذلك ان

الحرف الثاني في التفعيلة (متفاعلن) الذي كان متحركاً أصبح ساكناً

في الجزئين الرابع والسادس ^(١) . وانت اذا تأملت التفعيلة (متفاعلن)

وجدتها مؤلفة من سبب ثقيل هو (مت) وسبب خفيف (فا) ووجد

مجبوع (علن) . وان التغير الذي طرأ عليها هنا وقع في الحرف الثاني

من السبب الثقيل فأنقصه حركة . وهذا النقص هو ما يسمى با (لزحاف) .

وبملاحظة موضع التغير ونوعه نستنتج ما يلي :

(١) في هذه الحالة تقلب التفعيلة (متفاعلن) ساكنة التاء الى مسنفعلن لانها تساويها في موضع الحركة والسكون ولئلا يقع الاختلاط بين الزاحفة والصحيحة .

١ - ان هذا التغير كان قصصاً لا زيادة .

٢ - انه وقع في الحرف الثاني من السبب .

٣ - انه طرأ على تفتيلتين واحدة في (حشو) البيت هي الرابعة ،

وواحدة في (ضربه) هي السادسة .

٤ - انه حدث في البيت الثاني ولم يحدث في سابقه من نفس

القصيدة .

ملاحظة :

كما يدخل الزحاف على الحرف الثاني المتحرك فيزيل حركته .
كذلك يدخل على الثاني من السبب الخفيف فيحذف الساكن ، ونادراً
جداً يحذف الثاني المتحرك . من أجل ذلك نستطيع ان نعرف الزحاف
بما يلي :

(تغير يلحق ثواني الاسباب ، فقط يحذف الساكن ، أو اسكان
المتحرك أو حذفه ، وهو يدخل اجزاء البيت كلها - حشوا وعروضا
وضرباً - ولكنه لا يلزم) أي اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الأبيات
الآخرى .

اما العلة : فقبل تعرفنا عليها يجب ان نقطع الامثلة التالية من
الكامل أيضا لنشاهد ما طرأ عليها من تغيير . يقول الشريف الرضي في
رثاء الصابي :

من للبلاغة والفصاحة ان همي ذاك العمام وعب ذاك النوادي
من للملوك يحز في اعناقهم بظبا ، من القول البليغ ، حداد
فاذا قطعنا البيت الاول وجدناه قد قصص عن الكامل التام بأربعة

مقابلع :

من اللبلا غة ولقصا حة ان هسي

— د — — د — د — د —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ذا كل غنا م وعيب ذا كل وادي

— د — — د — د — د —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومواضع التغير فيه هي التفعيلات : الاولى ، والرابعة ، والسادسة .
وبملاحظة اشكال التغير فيها نجد ان بعض هذا التغير في الحرف
الثاني من السبب الثقيل ، وهو نفس التغير الذي مرء علينا سابقا
وسميناه (زحافا) وهو ما حدث في التفعيلات الثلاثة جميعا . وبعض
هذا التغير حدث في الوجد المجزوع وهو (علن) فقد حذف الحرف
الساكن منه (النون) ثم سكن الحرف السابق له (اللام)
فاصبحت (علن) ، وهذا التغير لا يسكن ان نسيه (زحافا) لانا
حصرنا دخول الزحاف على الحرف الثاني من السبب ، وقد دخل هذا
التغير على الوجد ، اذن فهو غلة وليس زحافا .

واذا قطعنا البيت الآخر وجدناه ينقص أربعة مقاطع أيضا :

من للسلو ك يحز في اعناقهم

— د — — د — د — د —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بظن من ل قو للبلير مع حدادي

— د — — د — د — د —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ولكن مواضع هذا التغيير اختلفت عن سابقتها فقد حدثت في اربعة تفعيلات : الاولى والثالثة والخامسة ، والسادسة ، حصل في الثلاثة الاولى نفس التغيير السابق (الزحاف) . وحصل التغيير الرابع (المعلقة) في نفس الموضع من البيت السابق . وهكذا اذا قرأت القصيدة كلها وجدت هذا التغيير الاخير — وهو حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله — قد حصل في كل ابياتها ، وبنفس الموضع .

وباعتبار اننا اعتدنا على تقطيع الكامل فلنأخذ نوعا ثانيا منه هو (المجزوء) — والمجزوء ما حذف جزء من صدره وجزء من عجزه — فيكون البيت من الكامل المجزوء مؤلفا من تكرار (متفاعلن) اربع مرات ، أي انه يتألف في العادة من ثمانية وعشرين حرفا منها ثمانية حروف ساكنة والباقي متحركة ، وبالتقطيع الغربي يتألف من عشرين مقطعا . اثني عشر مفردة وثمانية مزدوجة ، فاذا أخذنا قول الشاعر :

ولقد شربت من المدامة بالكبير وبالصغير

فاذا سكرت فأنني رب الخورنق والسدير

واذا صحوت فأنني رب الشويهة والبعير

فاذا قطعنا منها بيتين فسنجد فيهما التغيير التالي :

١ — ولقد شربت من المدامة بالكبير ر وبصغير ري

ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢ — فاذا سكرت فأنني رب الخورنق والسدير ري

ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن — ن —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ونجد ان التغيير الذي طرأ عليهما ان البيت الاول زاد على الحد المقرر — العشرين مقطعا — بسقطع مزدوج في آخره هو (لن) وهو يساوي ما سيناها ب (السبب الخفيف) . كذلك فان هذه الزيادة نفسها حصلت في آخر البيت الثاني . وستحصل في الايات الاخرى .
 اما التغيير الآخر الذي حدث في التفعيلة الثالثة من البيت الثاني فليس هو الا تغييرنا السابق الذي حدث في الحرف الثاني من السبب الثقيل ، وسيناها (زحافا) .

والزيادة التي حصلت على الجزء الاخير من البيت قصيرته (متفاعلين لن) ونقلها الى (متفاعلاتن) ليست زحافا . لأن الزحاف ، كما قدمنا ، لا يكون الا نقصا ، وفي الحرف الثاني من السبب ، اذن فهذه الزيادة (علة) .

ويحصل لنا ما تقدم من امثلة العلة الطواهر التالية :

١ — ان العلة كما تكون تغييرا للتفعيلة بالنقص تكون بالزيادة .

٢ — اننا لم نشاهدها في الامثلة السابقة دخلت في حشو البيت .

٣ — انها كانت اذا دخلت في موضع من البيت لزمتم في الايات الاخرى .

٤ — انها تدخل في الوند وفي السبب أيضا .

وعلى هذا الاماكن فاننا نستطيع ان نعرف العلة بما يلي :

(تغيير يلحق الاسباب والاوزاد ، بزيادة او نقص ، وتختص بعروض البيت وضربه ، واذا دخلت في بيت من القصيدة لزمتم في اياتها الاخرى) .

ملاحظة

على ضوء ما تقدم من معرفتنا بالزحاف والعلة ، فاننا نستطيع

تركيز الفرق بينهما في النقاط التالية :

- ١ - ان الزحاف لا يكون الا نقصا ، والعلة نقص أو زيادة .
- ٢ - ان الزحاف لا يحدث الا في ثاني السبب فقط ، والعلة تحدث في الأسباب والاولاد .
- ٣ - ان الزحاف يدخل في اجزاء البيت كلهما ، والعلة تختص بجزئين فقط هما العروض والضرب .
- ٤ - ان الزحاف اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الايات الأخرى ، والعلة لازمة .

وبعد فان الزحافات والعلل أنواع كثيرة ، لكل نوع اسم خاص به ، وستعرف على أنواعها في اثناء دخولها على الابحر ، على ان نجعلها أخيرا في باب منفرد .

بقي شيء يجب التنبيه عليه هو ان هذه القواعد كقاعدة لزوم العلة وعدم لزوم الزحاف مثلا قد تشدد ، فيكون الزحاف لازما كما في عروض الطويل والبسيط ، وتكون العلة غير لازمة كما في ضرب الخفيف وسننبه على ما يقع من ذلك في محله من الابحر .

الدوائر وأثرها في تعقيد العروض

اكتشف الخليل بن أحمد ، واضع علم العروض - نتيجة استقرائه الشعر العربي في زمنه - خمسة عشر بحراً ، وتدارك عليه تليدهم الاخفش الأوسط بحراً آخر سماه (المتدارك) فأصبح مجموع البحور ستة عشر ، وجاء العروضيون بعده فلم يزدوا ، ولم ينقصوا مما وضعه الخليل شيئاً ، بما في ذلك القواعد الأساسية للتغيير الطاريء على التفعيلات . وهذه الظاهرة هي من أبرز ما يدل على براعة الرجل وحسه الموسيقي وقوة استنتاجه .

وقد جمع الخليل هذه البحور في مجموعات خمسة سماها (الدوائر) كان الأساس فيها : تشابه المقاطع الصوتية من الأسباب والأوتاد ، فجمع في كل دائرة عدداً معيناً من الأبحر امتشابه على النمط التالي :

(دائرة المختلف) وتشتمل على بحور : الطويل ، والمديد ، والبسيط .

و (دائرة المؤنثف) وتشتمل على بحري : الوافر ، والكامل .

و (دائرة المجتلب) وتشتمل على بحور : الهزج ، والرجز ، والرمل .

و (دائرة المشبه) وتشتمل على بحور : السريع ، والمنسرح .

والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجثث .

و (دائرة المتفق) وتشتمل على بحري : المتقارب ، والمتدارك .

والسر في ذلك أن بعض الأبحر تشابه تفعيلاتها في عدد الأحرف

المتحركة والساكنة ، ولكنها تختلف في مواضع الحركة والسكون فلو أنك

غيرت في موضع السبب والوعد منها لحدثت منها نفس النغمة الموسيقية .
خذ مثلاً الوافر والكامل وهما من دائرة واحدة ، وتفعيلة الوافر
(متفاعلتين) وتفعيلة الكامل (متفاعلتين) وكلاهما يتألف من نفس المقاطع
أي : سبب ثقيل ، وسبب خفيف ، ووعد مجسوع إلا أن الوعد في الكامل
قبل السببين وفي الوافر بعدهما ، فلو أنك عكست أحدهما لأعطت
نفس النغم في الأخرى فلو قلت : (عنتن مفا) لساوت (متفاعلتين) .
ولو قلت في الأخرى : (علفن متفا) لأعطت نغم (متفاعلتين) ، وهكذا
بقية الأبحر فالمتقارب والمتدارك من دائرة واحدة وتفعيلاتها تتألفان
من سبب ووعد (فاعلتين) و (فعولن) فلو قلت : (لن فعو) لساوت
(فاعلتين) ولو قلت : (علفن فا) لساوت (فعولن) .

ومثل هاتين الدائرتين دائرة المجتنب المشتبهة على الهزج والرجز
والرمل ، وهي جميعاً مع الوافر والكامل والمتقارب والمتدارك ، تتكون
وحدتها الموسيقية من تفعيلة واحدة متكررة .

أما دائرتا المختلف والمشتبه فإن الوحدة الموسيقية في إبحرها ليست
تفعيلة واحدة متكررة بل أن وحدتها مكونة من تفعيلتين أو ثلاث ، تتكرر
مرة واحدة ، ولكن أبحر كل دائرة متشابهة مع بعضها في عدد الأسباب
والأوتاد في كل (وحدة) وإن اختلفت مواضعها ، ولو أنك عكست
وحدتها الموسيقية المكونة من تفعيلتين مثلاً لأعطت نفس النغم . خذ
مثلاً لذلك بحري الطويل والبسيط وهما من دائرة واحدة ، والوحدة
الموسيقية في الطويل (فعولن متفاعلتين) وفي البسيط (مستفعلتين فاعلتين)
وكل منهما مؤلفة من وتدين مجموعتين وثلاثة أسباب خفيفة ومعكوس أحدهما
ينساوي نغم الأخرى فلو أنك قرأت الأولى هكذا : (علفن مفا لن فعو)

لادت نفس النغم في (مستعلن فاعلن) باعتبار ان الحركة والسكون
أخذت نفس الموضع في كل من الموحدين .

والظاهر ان الخليل كان متبها لهذا التشابه بين بعض الابحر .
فحصرها جميعا في هذه الدوائر الخمسة ، على أساس اننا اذا وزعنا
اسباب واوتاد بحر ما من الابحر المتشابهة على شكل دائري فان الدائرة
يسكن ان تعتبر اية نقطة في محيطها مبدأ ، نسير منه ونعود اليه ، وما
زالت هذه الاسباب والاوتاد هي نفس اسباب واوتاد البحر الآخر .
فيسكن ان نبدا من نقطة فنحصل على بحر ، ونبدأ من النقطة الاخرى
فنحصل على البحر الآخر .

خذ مثلاً دائرة (المجتلب) وهي تبدأ بوئد وسبين خفيفين ثلاث
مرات ، ولنفرض ان هذا الخط الافقي هو دائرة ، وليس خطاً أفقياً .
أي اننا اذا بدأنا من وسطه فعند نهايته نبدأ من اوله وننتهي عند الموقع
الذي بدأنا منه :

آ ب ج
مفا عي لن مفا عي لن مفا عي لن

فانت ترى اننا اذا بدأنا من المقطع (آ) حصلنا على بحر العرج
(مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) واذا بدأنا من المقطع (ب) حصلنا على
بحر الرجز (عيلن مفا - عيلن مفا - عيلن مفا) وهي تقابل : مستعلن
مستعلن مستعلن واذا بدأنا من المقطع (ج) فاننا نحصل على بحر
الرمل : (لن مفاعي - لن مفاعي - لن مفاعي) وهي تقابل (فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن) .

وعلى هذا الاساس نسير في بقية الدوائر الخمسة .

وبقي علم العروض يدرس على هذه الكيفية (نظام الدوائر) من عهد الخليل الى الآن بالرغم من الثقات بعضهم الى ما في هذه الدوائر من عيوب .

والذي حصل نتيجة تمسك العروضيين بنظام الدوائر صعوبة دراسة العروض على الاجيال الجديدة . وانتقال هذا الفن البديع بتعقيد مصطنع ، وبمصطلحات كثيرة لا ضرورة لها مطلقا وذلك :

١ - وجود أبحر تراها في الدائرة التي نسبت اليها ، بشكل . وفي واقع الشعر العربي بشكل آخر . وكان هذا الاختلاف ، سببا لتبريرات افتراضية لا موجب لها أصلا ، فافترض العروضيون نتيجة تمسكهم بتشكيلة البحر في الدائرة ، ان يكون هذا هو أصل البحر . وان ما وجد منه في الخارج انما كان بسبب (تغيير) طرأ عليه ، واذن فلا بد ان يكون لهذا التغيير تخريج ، والتخريج هو الاعتماد على افتراض دخول بعض العلل والزخافات ، فافترضوها ، وكان لابد لها من اسم فسموها به ، وكثرت الاسماء والمصطلحات الثقيلة في عملية افتراضية بحتة .

وهناك نوع آخر من التخريج هو افتراض ان يكون هذا البحر (مجزوءا) وجوبا ، افقسوا الابحر الى : ما يدخله الجزء وجوبا ، كالمديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجنث ، وما يدخله الجزء جوازاً كالبيسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والمتدارك . وما لا يدخله الجزء أصلاً كالطويل ، والسريع ، والمنسرح .

وليست هذه العمليات الا افتراض : اوجاه وجود الدوائر ولنضرب
مثلاً على هذا التخريج المعقد على ان تشير الى بقية الامثلة عند ورودها
في الابحر :

خذ مثلاً بحر (السريع) وهو أول دائرة (المشتبه) ورزقه في
الدائرة (مستفعان مستفعان مفعولات) بضم التاء : ولم ينظم عليه
شاعر من العرب . على هذا الشكل : ولا اظن ان سوف يأتي شاعر له
حسن وذوق يتخير هذه التشكيلة من التفعيلات .

واكثر ما ورد من تشكيلات هذا البحر : (مستفعان مستفعان
فاعلان) في الصدر والعجز وقد تزايد التفعيلة الاخيرة حرفاً ساكناً فتصبح
(فاعلان) وقد تنقص حرفاً ساكناً فتصبح (فعلمن) محركة العين أو
ساكنة . على قلة في الزيادة والنقص .

ولننظر بساذا خرجوا هذا الاختلاف بين شكل السريع في الدائرة
وشكله في الواقع الشعري .

أ - افترضوا ان (مفعولات) دخلها زحاف اسمه (الطي)
— وهو حذف الرابع الساكن — فاصبحت (مفعولات) ثم دخلتها علة
تسمى (الكسف) — وهي حذف السابع المتحرك — فصارت (مفعلا)
وهي تقابل (فاعلمن) ، هذا في التشكيلة المتعارفة من السريع : وتسمى
(مطوية مكسوفة) .

ب — اما في التشكيلة الثانية : فقد حدث فيها الى جانب (الطي)
علة تسمى (الوقف) وهي اسكان السابع المتحرك فاصبحت (مفعلات)
باسكان التاء وهي تقابل (فاعلان) ، وتسمى حينئذ (مطوية موقوفة) .
ج — انها في التشكيلة الثالثة (فعلمن) محركة العين ، قد دخلها شيء ،

اسمه (الخيل) والخيل مجموع زحافين الاول (الخين) - حذف الثاني الساكن - والثاني (الطي) حذف الرابع الساكن فصارت (معلات) ثم دخلها (الكسف) - السابق فصارت (معلا) لتقابل (فعِلن) وتسمى حينئذ : (مخبولة مكسوفة) أو (مخبونة ، مطوية ، مكسوفة) .
 د - انها في التشكيلة الرابعة (فعِلن) باسكان العين ، قد دخلها شيء ، اسمه (الصلم) وهو حذف الوند المفروق برمته (لات) فتصبح (مفعو) وهي تقابل (فعِلن) ويمكن ان تسمى حينئذ (مصلومة) .

واذن فقد حدث عندنا الى جانب مصطلحي (الخين والطي) مصطلحات جديدة هي : الكسف ، والوقف ، والخيل ، والصلم ، وهي على ثقلها ، تعقد فهم هذا العروض وتشعبه ، وكان علينا ان نقول ان أصل السريع هو (مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن) وقد يدخلها (التذييل) فتصبح فاعِلان أو (الخين) فتصبح (فعِلن) وكفى الله العروض شر الصلم وأخواتها .

٢ - هذا على انه اذا كان لابد من (الدائرة) التي اوقعتنا في دوامة من هذه المصطلحات المعقدة في هذا البحر وامثاله فقد كان الاجدر بنا ان نبحث عن دائرة أخرى اقل تعقيدا ونخرج منها البحر المطلوب فالسريع مثلاً يمكن اخراجه من دائرتين غير دائرته الاصلية :

آ - دائرة الرجز (المجتلب) (مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن) بتحويل بسيط في التفعيلة الاخيرة بان نحذف منها سبباً فتصبح (تفعِلن) أو (مفعِلن) وهي تقابل (فاعِلن) ونعطي هذا التغير اسماً من هذه الاسماء المفترضة .

ب - ان نخرجه من دائرة (المختلف) وهي مؤلفة من اربعة مقاطع

مفردة وعشرة مزدوجة ، وشكلها — على ان نعتبر هذا الخط الأفقي دائرة — هكذا :

آ — د — ج — ب — — — — — ب — — — — —

فمن المقطع (آ) نخرج الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ومن مقطع (ب) نخرج البسيط : مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن
ومن مقطع (جـ) نخرج المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (فاعلن)
ومن مقطع (د) نخرج السريع : مستعلن مستعلن فاعلن
(مفعولن) بتحريك اللام على ان يكون حكم السريع حكم المديد من
كونه مجزوءاً وجوباً — كما ادعوا في الفرضية الثانية ولا تقوتنا هنا
ملاحظة ان هذه الدوائر ليست من الدقة بحيث لا تقبل دخول البحر في
أكثر من دائرة كما رأيت في السريع ، وهذا من أكبر العيوب .

٣ — ان هذه الأبحر التي افترضنا كونها مجزوءة وجوباً لأنها لم
تطابق شكل الدائرة . وهي : المديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ،
والمجث ، يمكن الاستغناء عنها في دراماتنا العروضية الجديدة ، تيسيراً
لهذا الفن الذي كاد لتعقيد ان يصبح مهملًا ، لا يعرف عنه جيلنا
الجديد شيئاً ، ويساعدنا على هذه العملية التيسيرية ما يلي :

آ — ان هذه الأبحر لم ترد في شعر العرب القدماء الا نادراً جداً
لا تجد في كتب العروض لها غير شواهد تتكرر بعينها وقد قام كل من
الدكتور ابراهيم انيس^(١) والدكتور عبد الرحمن السيد^(٢) بإحصاء غريب

(١) موسيقى الشعر ١٩٠ .

(٢) العروض والقافية ١٤٢ .

في امهات الكتب الادبية كالآغاني ، والجمهرة ، والمفضليات والامالي .
ودواوين زهير ، وجريير والفرزدق ، وابي فراس ، والبارودي من المتأخرين
فلم يجدوا بحري المضارع والمقتضب بيتاً واحداً ، وفهما قبل ذلك
كل " من الاخفش والزجاج ، وقال الزجاج : (لا ينسب بيت منها الى
شاعر من العرب ، بل لا يوجد في أشعار القبائل) (٣) .

اما المجتث فلم يرد منه في هذه القائمة الا ثمانية ابيات في الامالي
من اصل ٧٢٥٤ بيتاً وهي نسبة لا تزيد على واحد من ألف .
واما المديد والهزج فقد وردا في الاغاني بنسبة ١/١ وفي الامالي اقل
من نصف بالمائة ، ولم يردا في الكتب الاخرى .

واذا كان الامر كذلك في شعرنا القديم ، واضفنا اليه عدم معرفة
شعرنا المعاصر لهذه الا بحر — عدا معارضات شوقي لبعضها مثلاً .
وتكرار تفعيلة الهزج في بعض نماذج الشعر الحر — فقد اصبح امر
الاستغناء عن هذه الابحر في دراسة العروض مع ما يتبعها من علل
وزحافات ، شيء يتطلبه التيسير .

٢ — ان المستساغ من هذه الابحر كالهزج مثلاً ووزنه (مفاعيلن
مفاعيلن) مرتين يمكن دمجه ببحر آخر هو الوافر المجزوء (مفاعلتن
مفاعلتن) مرتين لانهم يجيزون في الوافر دخول زحاف يسونه (العصب)
وهو اسكان الحرف الخامس فتصير به التفعيلة (مفاعلتن) وهي
تساوي (مفاعيلن) ، ولذلك يختلط البحران — غالباً — سواء في شعر
القدماء ام المحدثين ، فانت تجد الشاعر القديم يقول في هزجيته :

لمن قار باعلى الخيف دون البئسر ما تخبو

(٣) نفس المصدر ٧٦ .

إذا ما أخذت ألقى عليها المنديل الرطب
 أرقى لذكر موقعها فحن لذكرها القلب
 ولا يقطع البيت الثالث إلا على الوافر (مفاعلتن) * وكذلك
 يقول الجواهري :

خبت للشعر انقاس أم اشتط بك الناس
 فقل هل غير ما حجر لثألهم أو الماس
 والبيت الأول من الهزج والثاني من الوافر *

خطتنا لتدريس العروض :

وبعد فاني أرى — من كل ما تقدم — أن تيسير العروض للطلبة
 والدارسين يتطلب منا أن نسلك به الخطوات التالية :

١ — أن نتجنب الطريقة العروضية القديمة القائمة في دراسة الأبحر
 على نظام الدوائر الخمس ، لأنها تفرض وجود أشكال من الشعر العربي
 لا واقع لها ، وبالتالي تفرض زخافات وعلل ، تشكل عقبة في طريق فهم
 العروض *

٢ — أن نختار من الأبحر الستة عشر ما كان شائعاً ، بين الشعراء ،
 قدماء ومحدثين ، أو ما كان مستساغاً في الذوق الأدبي العام ، ومن أجل
 ذلك نهمل دراسة ما ندر وجوده في الشعر العربي كالمضارع ، والمقتضب ،
 والمديد ، والمتدارك أيضاً ، ونهمل بعض المجزوءات من الأبحر الشائعة ،
 كبعض مجزوءات البسيط والخفيف وغيرها ، مما يجد فيه الحسن المرفه
 صعوبة في النظم أو ثقلاً في السمع *

٣ — ما زلنا بصدد تيسير هذا الفن ، وتسهيله على الطلبة ، وما

دعنا نرجح ترك أسلوب الدوائر الخمس ، فيحسن بنا ان نبدأ بالبحر
ذات التفعيلة الواحدة المتكررة (البحر الصافية) : فانها - بما فيها من
تساو في الاجزاء - تسهل على الطالب عملية (التقطيع) حتى اذا اعتاد
عليه ومرن حسه وذوقه . سهل عليه بعد ذلك تقطيع (البحر المزوجة)
المختلفة في تفاعيلها ووحدهاتها الموسيقية ، وهذه عملية يعرفها جيدا من
أول تدريس العروض .

٤ - انا اتفق مع القائلين بدمج الهزج بسجزوء الوافر ، لما بينهما
من تشابه منشؤه كثرة دخول (العصب) على الوافر فيصبح هزجا كما
قدمت نموذجاً لذلك .

ولكنني لا أتفق مع الدكتورين ابراهيم انيس وعبد الرحمن السيد
في اقتراحهما دمج الكامل بالرجز لما بينهما من اختلاف في الرنين تعسفاً
به الاذن المعتادة ، ولعل ذلك ناشئ من كثرة دخول (الخبن) و (الظبي)
على تفعيلة الرجز ، حشوا وعروضاً وضرباً ، فيبعدها عن نفسة الكامل .
اما حجتهما في ان (متفاعلين) يدخلها (الاضمار) فتساوي تفعيلة الرجز
(مستفعلن) فهذا صحيح . ولكنها لم تأخذ بنظر الاعتبار انها تساوي
صحيح الرجز لا المخبون ولا المطوي وهما كثيران في كل اجزاء الرجز .
كثرة الاضمار في الكامل .

نعم لو ان ما بين أيدينا من الكامل يدخله (الخزل) فتصبح
تفعيلته (مفتعلن) او (الوقص) فتصبح (مفاعلين) بنفس نسبة دخول
الخبن والظبي على الرجز . لاشبه احدهما الآخر ، ولكنك لن تجد
دخولهما على الكامل الا في شواهد لا أدري أين وجدها العروضيون ؟!
ثم كيف اعتبروها من الكامل ! !

٥ - علينا ان لا نذكر من العثل والزخافات ، ما كان يفترض وجودها في الابحر ، نتيجة لنظام الدوائر ، ونكتفي منها بما ورد - فعلاً - في الابحر الشائعة ، ولا مانع من تسميتها بمصطلحاتها السابقة وان كانت ثقيلة ، على ان نقل منها ما استطعنا الى ذلك ، والا فأي مبرر لان تسمى زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة مرة (تذيلاً) اذا دخل على فاعلن فصارت فاعلان ، ومرة (تسييغاً) اذا دخل على فاعلاتن فصارت فاعلاتان ، بحجة ان الاول دخل على وتد والثاني على سبب . مع انه لا يترتب على ذلك أي اثر فكلاهما من علل الزيادة اللازمة .

٦ - هذا المنهج المقترح ، هو منهج تعليمي فقط ، يستطيع الطالب بواسطته ، ان يفهم هذه المادة الحيوية من دراسته الادبية ، ولا مانع - بعد ذلك - من اثبات بقية الابحر النادرة أو الدوائر المفترضة ، أولاً كثراتٍ أدبي . وثانياً كأبحر ربما استطاع بعض الشعراء ان يولد منها أو من الابحر (المهمل) في الدوائر الخمسة ، تشكيلات عروضية ربما فرضت نفسها على الذوق العام ، ولا أظن اننا بحاجة للتأكيد على ان دراسة الابحر الشائعة تكفي لأن يفهم الطالب سواها يسر وسهولة .

الابحر وتفعيلاتها

قبل الدخول في تفاصيل البحور الشعرية ، وما يدخل عليها من جزء او تغيير ، يحسن بنا ان نثبت تفعيلات كل بحر في أذهاننا ، بالطريقة (المترية) المتبعة منذ القديم ، في حفظ الاوزان لنأخذ سورة عن الموسيقى المختلفة بين بحر وآخر ، والابحر الشائعة ، التي اقترحنا ان ندرسها مقدمين الابحر الصافية منها على المزوجة هي — كما نظمها صفي الدين الحلي — على الشكل الآتي : —

١ — الكامل :

كامل الجمال من البحور (الكامل) متفاعِلن متفاعِلن متفاعِل
٢ — الرجز :

في ابحر (الارجاز) بحر سهيل مستفعلِن مستفعلِن مستفعل
٣ — الرمل :

(رمل) الابحر ترويه الثقافات فاعلاتِن فاعلاتِن فاعلات
٤ — المتقارب :

عن (المتقارب) قال الخليل فعولِن فعولِن فعولِن فعول
٥ — الوافر :

بحور الشعر (وافرهما) جميل مفاعلتِن مفاعلتِن مفاعِل
٦ — السرج :

بحر (سريج) ماله ساحل مستفعلِن مستفعلِن فاعِل
٧ — الطويل :

(طويل) له بين البحور فضائل فعولِن مفاعِلين فعولِن مفاعِل

٨ - البسيط :

ان (البسيط) لديه بسيط الامل مستفعلين فاعلان مستفعلين فعل

٩ - الخفيف :

يا (خفيفا) خفت به الحركات فاعلاتن مستفعلين فاعلات

١٠ - المنرح :

(منرح) فيه يضرب المثال مستفعلين مفعولات مفعول

هذه هي الابر التي ارى ضرورة دراستها أما الابر الأخرى ،

فستبثها بعد ذلك على طريق التوسعة وحسب الترتيب السابق :

١١ - المتدارك او (المحدث) :

حركات (المحدث) تتفصل فعلن فعلن فعلن فعل

١٢ - المجتث :

ان جثت الحركات مستفعلين فاعلات

١٣ - المقضب :

اقتضب كما سألوا فاعلات مفعول

١٤ - المديد :

لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعلات

١٥ - المضارع :

تعدد المضارعات مفاعيلن فاعلات

١٦ - الهزج - وسنذكره ضمن الواقع - :

على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيل

بحر الكامل

الوحدة الایقاعية في الكامل هي التفعيلة (متفاعِلتن ذن - ن -)
 المؤلفة من سبب ثقيل وسبب خفيف ، ووتد مجسوع ، ويدخلها في الغالب
 زحاف يسمى (الاضممار) - اسكان الحرف الثاني منها فتصبح
 (متفاعِلتن - ن -) ولذلك فسنحولها ، عندما تزحف الى :
 (مستفعلن - ن -) لمساواتهما في مواضع الحركة والسكون .
 وبحر الكامل فسان : تام ومجزوء ، فالتام تتكرر فيه التفعيلة
 (متفاعِلتن) او بديلتها (مستفعلن) ست مرات ثلاث تفعيلات في الصدر
 ومثلها في العجز :

متفاعِلتن متفاعِلتن متفاعِلتن

ذن - ن - ذن - ن - ذن - ن -

متفاعِلتن متفاعِلتن متفاعِلتن

ذن - ن - ذن - ن - ذن - ن -

والمجزوء تتكرر فيه التفعيلة اربع مرات في الصدر والعجز :

متفاعِلتن متفاعِلتن متفاعِلتن متفاعِلتن

ذن - ن - ذن - ن - ذن - ن - ذن - ن -

ولكل من التام والمجزوء تشكيلات مختلفة ، بحسب ما يطرأ على
 عروضه وضربه من تغيير فالكامل التام اربعة انواع سنسميها باسماء
 ما يطرأ عليها من تغيير وهي :

١ - (الكامل الصحيح) : عروضه صحيحة (متفاعِلتن) وضربها

مصحح (متفاعان) ومثاله قول شوقي في النيل :

أتت الدهور عليك : مهلك مترع وحياضك الشرق : الشهية دفت
ونقطيعه :

أتت دهو ر عليك مه ذلك مترع

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وحياضكش شرقشهي به دفتقو

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢ - (الكامل المقطوع) : وعروضه صحيحة (متفاعلن) وضربها

مقدوع (متفاعل °) والقطع علة وهي : حذف سائر الوند المجموع (علتن °)

واسكان ما قبله - فتصبح (متفاعل °) وقد يدخلها مع القطع (الأضمار)

فتصبح (مستعمل °) ولكن الأضمار لا يلزم ومثاله من قول الشريف

الرضي :

واقعد كبا طرقت الرقاد بناظري منذ افتقدت فلالما لرقادي

ونقطيعه :

ولقد كبا طرقت رقا بناظري

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن مستعملن متفاعلن

منذ فتقد ت فلالعن لرقادي

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

مستعملن متفاعلن متفاعل °

٣ - (الكامل الاحذء) : وعروضه (حذءاء) وضربه أحد مثلها :

— والحَذَذُ : علة هي حذف الوند المجسوع من آخر التفعيلة — فتصبح
 (مُتَفَعِّلُنْ د —) وتحول الى (فَعِلُنْ د —) المساوية لها ، ومثاله
 قول دعبل الخزاعي :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكي
 ونقطيعه :

لا تعجبي يا سلم من رجل
 — د — — د — — د — —
 مستفعلن مستفعلن فَعِلُنْ

ضحك المشيب برأسه فبكي
 د — د — — د — — د — —
 متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ فَعِلُنْ

٤ — (الكامل المضمر) : وهو نوع من الاحذّ عروضه حذّاء
 (فَعِلُنْ) وضربها أخذ مضمر أي دخل عليه مع الحذذ الاضمار — وهو
 هنا زحاف لازم — فتصبح تفعيلته الاخيرة (فَعِلُنْ) ساكنة العين . ومثاله
 قول ابن أبي ربيعة :

حتى لقد قالوا وما كذبوا أجننت أم بك داخل السحر
 ونقطيعه :

حتى لقد قالوا وما كذبوا
 — د — — د — — د — —
 مستفعلن مستفعلن فَعِلُنْ

أجنت أم بك داخل سحري

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن

متفاعلن متفاعلن فعلن (١)

أما المجزوء : فهو أنواع ثلاثة :

٥ - (مجزوء الكامل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة

(متفاعلن) وضربها مثلها ، ومثاله قول أبي العتاهية :

الناس في غفلاتهم ورحى المنية تطحن

وتقطيعه :

انفاس في غفلاتهم ورحلىب ية تطحنو

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٦ - (الكامل المرفعل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها

مرفعاً . والترفيل علة من علل الزيادة وهي : « زيادة سبب خفيف على

ما آخره الوتد المجسوع » فتصبح (متفاعلن) (متفاعلن تن) وتحول

(١) يذكر العروضيون نوعاً خامساً للتمام هو ما كانت عروضه صحيحة

(متفاعلن) وضربه أحد مضمر (فعلن) ويستشهدون بشواهد قليلة

جداً لهذا النوع ، وقد تركته أولاً لتدريته وعدم انسجامه ، وثانياً لأنه

ليس بين أيدينا منه قصيدة كاملة وإنما هي أبيات من قصائد على النوع

الرابع واحسب أن مجيء عروضه صحيحة من سهو الشاعر أحياناً ، فإن

أبي ربيعة يقول قبل هذا البيت :

ولقد عصيت ذوي القرابة فيكم طراً وأهل السود والصهر

وعروضه (متفاعلن) مع أن عروض البيت الذي يليه فعلن .

ويقول من أخرى :

فأجبتها : أن المحب مكلف فدعى العتاب وأحدثني بدلاً

مع أن القصيدة كلها من النوع الرابع (الكامل المضمر) .

الى : (متفاعلاتن ن ن ن ن -) ومثاله قول السيد الحميري :
 امرر على جدث الحسين فقل لأعظمه الزكية

وتقطيعه :

أمرر على جدث لحسين من فقل لاء ظمه لركيه^٥
 - - - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -
 مستفععلن متفاععلن متفاععلن متفاعلا تن
 ٧ - (الكامل المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاععلن)
 وضربها (مذيلاً) والتذييل علة من علل الزيادة هي ان تضيف حرفاً
 ساكناً على آخر التفعيلة^(١) فتصبح (متفاعلا) ورمز للحرف الساكن
 الزائد بنقطة (ن ن ن -) ومثاله قول أبي فراس الحمداني :
 زين الشباب أبو فرا من لم يمتع بالشباب^٥
 وتقطيعه :

زينششبا ب أبو فرا من لم يمتع بششبا ب^٥
 - - - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -
 مستفععلن متفاععلن مستفععلن مستفعلا ن^(٢)

(١) يعرف العروضيون (التذييل) بأنه زيادة حرف ساكن على
 ما آخره وتد مجموع ، ويعرفون (التسبيغ) بزيادة حرف ساكن على
 ما آخره سبب خفيف فتصبح (فاعلاتن - فاعلاتن) . ولا نجد لفرقا
 بينهما لذلك أطلقنا التذييل عليهما .

(٢) هناك نوع رابع للمجزوء هو ما كانت عروضه صحيحة وضربها
 مقطوعاً (منفاعل) ولم أجد له غير مثال واحد يتردد في كتب العروض
 فاستحسنيت حذفه والمثال :

واذا هموذكروا الاساء أكثروا الحسنات

يجوز (التصريح) في الكامل وغيره من البحور ، والتصريح :
« هو أن تغير تفعيلة العروض لتوافق تفعيلة الضرب ، وزنا وقافية ، سواء
كان هذا التغيير بزيادة أم نقص » ويكثر ذلك في مطالع القصائد .
ولنأخذ هذه الأمثلة :

أ - قصيدة الجواهري في رثاء عبد الحميد كرامي من (الكامل
المقطوع) أي عروضها (متفاعِلن) وضربها (متفاعِلٌ) ولكن (القلْع)
دخل في مطلع القصيدة مساواة عروضه بضربه ولنقطع منها البيتين
التاليين :

باقٍ واعمار الطغاة قصار من سفر مجدك عاطر موارٍ
رفَّ الضير عليه فهو منور طهرا كما يتفتح النوار
وتقطع البيتين :

١ - باقن واء سار ططفا تنقصارو

— — — — —

مستفعلن مستفعلن متفاعِلٌ

من سفر مجدك عاطرن موارو

— — — — —

مستفعلن متفاعِلن مستفعلٌ

٢ - رففضضي ر عليه فهو منورن

— — — — —

مستفعلن متفاعِلن متفاعِلن

طهرن كما يتفتح سنوارو

— — — — —

مستفعلن متفاعِلن مستفعلٌ

والملاحظ ان عروض البيت الثاني (متفاعلين) هي العروض الثابتة
في كل القصيدة • ولكن عروض البيت الاول — المصراع — دخله
(القطع) كما دخل كل قوافي القصيدة •

ب — قصيدة ابن الفارض ومطلعها :

غيري على السلوان قادر وسواي في العشاق غادر
لي في الغرام سريرة والله اعلم بالرائر
وتقطيع البيتين :

١ — غيري على سلوان قا در°

— — — — —

متفعّلن متفعّلا تن

وسواي فل عشاقفا در

— — — — —

متفاعّلن متفعّلا تن

٢ — لي فلغرا م سريرتن

— — — — —

متفعّلن متفاعّلن

ولاهأع لميسرا تر

— — — — —

متفعّلن متفاعّلا تن

والملاحظ ان البيت الثاني ، كسائر ابيات القصيدة ، عروضه
صحيحة (متفاعلين) بينما البيت الاول دخله (الترفيل) اسوةً بكل
القوافي •

التغييرات الطارئة على الكامل

تدخل على تفعيلة الكامل — كما لاحظنا — التغييرات التالية — وهي زحاف واحد وعلل أربعة — :

١ — يدخله زحاف (الاضمار) وهو اسكان الثاني المتحرك فتقلب (متفاعلين) الى (مستفعلين) ويكثر دخول هذا الزحاف على اجزاء الكامل حشواً وعروضاً وضرباً ، ولكنه — ككل زحاف آخر — لا يلزم — بمعنى انه اذا دخل في جزء من اجزاء البيت لا يلزم دخوله في نفس الجزء من الايات الأخرى • ويستثنى من ذلك دخوله مع (الحذف) في ضرب (الكامل المضمر) فانه لازم كما قدمنا ، وهذا من مواضع الشذوذ في الزحاف •

٢ — وتدخله علة نقص تسمى (القطع) — وهي : حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله — فتقلب التفعيلة (متفاعلين) الى (فعلاتن) لمساواتها في الحركة والسكون ، ونحن فضلنا ابقاءها كما هي بعد القطع (متفاعل °) •

٣ — وتدخله علة نقص تسمى (الحذف) وهو : حذف الوند المجموع بكامله ، فيبقى من التفعيلة (متفا) وتحول الى (فعيلن) •

٤ — كما يدخله من علل الزيادة (الترفيل) وهو : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة فتصبح (متفاعلاتن) •

هـ - ويدخله من علل الزيادة أيضا (التذييل) وهو : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح : (متفاعلان) ^(١) .

(١) هذه التغييرات الطارئة على الكامل ويقول العروضيون ان هناك زحافا اسمه (الوقص) - وهو حذف الثاني المتحرك - يدخل على الكامل فتصير تفعيلته (مفاعلن) ويدعون انه صالح ، ولكن لم أجده له شاهداً فيما قرأته من قصائد الكامل ، ويذكرون زحافاً آخر مزدوجاً - وهو اسكان الثاني وحذف الرابع - فتصير به التفعيلة ('مفتعلن') وتحول الى 'مفتعلن' وينصون على قببح دخوله على الكامل ويذكرون له شاهداً واحداً لعله من الرجز المطوي ، لذلك استحسن حذفهما من جوازات الكامل لعدم وجودهما او لندرتيه .

تمريثات على الكامل

قطع الايات التالية واذكر نوعها وما طرأ على اجزائها من تغيير :
يقول عنتره في معلقته :

وخلا الذباب بها فليس يبارح غردا كفعل الشارب المترنم
هزجا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الاجدم
ويقول بدوي الجبل في مهرجان المعري :

أعشى تلفقت الدهور فما رأيت عند الشمس كنوره اللساح
تفنت بصيرته لاسرار الدجى فتبرجت منها بألف صباح
من راح يحمل في جوانحه الضحى هانت عليه أشعة المصباح
والشريف الرضي :

يا ليلة كرم الزمان بها لو انَّ الليل باقٍ
كان اتفاق بيننا جارٍ على غير اتفاق
واستروح المهجور من زفريات هم واشتياق فاقنص للحقب المـوا
حتى اذا تـسست رباح العـصـيح تـؤذـن بالفسراق ضي . . بل تزوءد للبواقي
كبرد السوار لها فاحميت القلائد بالعناق
ولبشارة الخوري :

ذاك الفتى بالامس عاد الى شبح هزيل الجسم منجرد
عيناه عالقتان في تفقير كسراج كوخ نصف متقد
ولابن المعتز :

يا ليلة نسي الزمان بها أحداثه كوني بلا فجر
فاح المساء بيدرهما ووشت فيها الصبا بسواقع القطر

ثم انقضت والقلب يتبعها في حيثما سقطت من الدهر

ولمحمد مهدي الجواهري :

من مبلغ الاجيال ان شبيبة يتكحلون
يتخططون ، فان عجبت ، فانهم يتحرون
المائعون من الدلال المنعمون المترفون
يتأطرون من التعيم كما تأطرت الغصون
زمر من النفر المخنث يسرحون ويسرحون
يتماجنون وبالمناكب بينهم يتدافعون
في حيث ينخفض الحياء وحيث ترتفع السجون

بحر الرجز

يستعمل الرجز تاماً ستة أجزاء :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
كما يستعمل بتشكيلات مختصرة منها (المجزوء) وهو أربعة
أجزاء • و (المشطور) وهو ثلاثة و (المنهوك) وهو جزءان •
و يدخل كل أجزاءه — ضرباً وعروضاً وحشواً — زحافان : (الخبن)
— وهو حذف الثاني الساكن — فتصير تفعيلته (متفعلن) وتحويل
الى (مفاعلن) • • و (الطي) — وهو حذف الرابع الساكن — فتصير
تفعيلته (مستفعلن) وتحويل الى (مفتعلن) •
والرجز التام نوعان :

١ — (الرجز الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة ، وضربها
كذلك (مستفعلن) ومن أمثله قول الجواهري :

يا معدن الخسة نكتس علماً تطهرت من لسه الانامل
رفاً على الشمس فغطى نورها بخزيه • • وهو بخزي أقل
وتقطيعه :

رغف	علش	شمس	فقط	طى	نورها
—	—	—	—	—	—
مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن

بخزيه وهو بخز ين الفلو

— — — — —

مفاعلن مفتعلن مستفعلن

والملاحظ ان (الطي) دخل على الجزء الاول والثاني والخامس •

وان (الخبن) دخل على الرابع ولم يدخل منهما شيء على تفعيلة
العروض او الضرب : اما البيت الاول فقد دخل الطي على عروضه ،
والخبن على ضربه • وفي كل الحالات فان الزحافين غير لازمين فيه ،
لذلك تسمى العروض صحيحة وان دخلها الزحاف •

٢ - (الرجز المقطوع) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها
مقطوعا ، والقطع : حذف ساكن الوقت المجموع واسكان ما قبله -
فتصير التفعيلة (مُسْتَفْعِلْ) وتحول الى (مفعولن) وقد يدخلها
زحاف الخبن : دون الطي ، فتصير (معولن) وتحول الى (فعولن)
ومن أمثله :

يا غيرةً احبها • • ويا هوىً اغار من عبيره الفواح
دم لي - كما انت جحيما بارداً وجنةً من لهب نفاح
وتقطيعه :

دم لي	كما	انت جحي	من باردن
— — —	— — —	— — —	— — —
مستفعلن	مفتعلن	مستفعلن	

وجنتن من لهبن تفماحي
— — — — — — — — —

مفاعِلن مفتعلن مفعولن

٣ - اما (الرجز المجزوء) : فله عروض واحدة صحيحة وضربها
مثلا (مستفعلن) ومثاله قول الشاعر :

قد كان لا يعرف ياساً او يحسّ الوجلا
يمزج بالشباب - وهو كالمدام - الأمل
فالآن : اذ زال الشباب : سله ماذا فعلا

وتقطيعه :

قد كان لا	يعرف يا	من او يحسن	سل وجلا
— ن —	— ن —	— ن —	— ن —
مستعملن	مفتعلن	مستفعلن	مفتعلن

٤ — (الرجز المشطور) : وهو أكثر أراجيز العرب — سواء كانت مفردة ام مزدوجة — والملاحظ فيه انه نوعان :

(آ) نوع تكون عروضه مقطوعة (مستفعل °) — تقابل مفعولن — وقد يدخلها زحاف الخبن فتصير (متفعل °) أي (فعولن) وهو غير لازم .

فمن (المشطور المفرد) قول بشار بن برد :

واهن لاساء ابنة الأشد
قامت تراعى اذ رأني وحدي
كالشمس تحت الزبرج المنقد
صدت بخد وجلت عن خد
ثم اثننت كالنفس المرتد
عهدي بها — سقيا له من عهد —
تخلف وعداً ونفي بوعد

وتقطيعه :

واهن لاس	ماء بنتل	أشدي
— ن —	— ن —	— ن —
مستعملن	مستفعلن	فعولن

قامت ترا عى اذ رأت نبي وحدي

--- --- ---

مستعملن مستعملن مفعولن

ومن (المزدوج) قول جميل حيدر :

الواحة الخضراء ذات العشب مراح اشواق لنا وحب

مدارج السور والتحليق واذرع الحنان عند الضيق

نضاحية الحنان والغفران حتى على متهم النكران

ونقطيته :

الواحتل خضراء ذا تل عشيبي

--- --- ---

مستعملن مستعملن مفعولن

مراح اش واقن لنا وحببي

--- --- ---

مفاعيلن مستعملن مفعولن

(ب) ونوع منه (مذيّل) : والتذييل - كما مر - : اضافة حرف

ساكن على تفعليته الاخيرة (مفعولن) فتصير (مفعولان) .

ومثاله قول سالم بن دارة يهجو بني فزارة :

حديديا بدديديا منك الآن

استمعوا انشدكم يا ولدان

ان بني فزارة بن ذيبان

قد طرقت ناقثهم بانسان

مَشِيًّا^(١) أعجب بخلق الرحمن

وتقطيعه :

جديديا يديديا منكل ان

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

مفاعيلن مفاعيلن مفعولان

استمعوا أشدكم يا ولدان°

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفعولان

والملاحظ هنا أن العروضيين يجعلون هذا المشطور من مشطور السريع ، على أساس التزامهم بالدوائر الخيلية وأن السريع فيها (مستعلن مستعلن مفعولات°) فيدخل تفعيلته الأخيرة تغيير سموه (الوقف) فتصبح (مفعولات°) وجعلوا لمشطور السريع نوعين :

١ - عروضه موقوفة مثل : (ومنزل مستوحش رثء الحال°) وهو الذي قدمناه .

٢ - عروضه مكسوفة - والكسف حذف التاء المتحركة من الوند المفروق (لات°) فتصبح التفعيلة (مفعولا) وتقلب الى (مفعولن) ومثلوا له بقول الشاعر :

يا صاحبي رحلي أقلا تذي

لا تعد لاني اني في شغل

وهذا لا يختلف عن مشطور الرجز المقطوع أصلا - وقد مرت

(١) مشيا : شيء منه ناقة وشيء انسان : وهو تعريض بان فزاره

نطرق الابل .

منه قطعة لبشار — فأن تقطيعه :

لا تعذ لا في انني في شعلي

— — — — — — — — —

مستفعِلن مستفعِلن مفعولن

هـ — (الرجز المنهوك) : وهو ما حذف منه اربع تفعيلات وبقي

على تفعيلتين (مستفعِلن مستفعِلن) وهو نوعان أيضا :

(آ) المنهوك المذيل : ووزنه (مستفعِلن مفعولان) — وهو قليل

جدا — لا توجد منه الا شواهد — بعينها تذكر عادة في منهوك

المنسرح — مثل ما ينسب الى الشاعر من قوله :

علقم اني مقتول°

وان لحمي مأكول

او مثل قول هند وصويحاتها يوم (احد) :

ويها بني عبد الدار°

ويها حماة الادبار

ضربا بكل بتار°

وتقطيعه :

ويهن بني عبيد دار

— — — — — —

مستفعِلن مفعولان

(ب) (المنهوك الصحيح) : ووزنه (مستفعِلن مستفعِلن) ويدخل

زحاف الخبن والطبي على التفعيلتين معا .

ومثاله قول شوقي في مسرحية (مجنون ليلى) :

هذا الاصيل كالذهب°

يسيل بالمرعى عجب
 على الوهاد والكثب
 الرقص يبعث الطرب
 هلثم يا جنّ العرب
 هلثم رقصة اللهب
 اذا مثنى على الحطب

ونقطيعه :

هاذ لا صي	ل كذذهب	يسيل بل	مرعى عجب
— — —	— — —	— — —	— — —
مستعملن	مفاعيلن	مفاعيلن	مستعملن

خلاصة بحر الرجز :

الرجز يأتي تاماً ومجزؤاً ومشطوراً ومنهوكاً ، كما يأتي (مصرعاً) على ما مرّ في تعريف المصراع ويغلب عليه دخول التغيرات التالية :

١ — زحاف الخبن : — وهو حذف الثاني الساكن — فتصير تفعيلته :
 مفاعيلن •

٢ — زحاف الطي : — وهو حذف الرابع الساكن — فتصير تفعيلته :
 مفتعلن •

ويندر فيه جداً — وهو معيب أيضاً — اجتماع الخبن والطي في زحاف مزدوج يسمى (الخبل) فتصير التفعيلة (متعلّثن) •

٣ — علة (القطع) : وقد مر دخولها في الكامل وهي — حذف

- ساكن الوند المجسوع واسكان ما قبله — فتصير تفعيلته (مفعولن) •
- وقد يدخلها مع القطع زحاف الخبن فتصير (فعولن) •
- ٤ — علة (التذليل) : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة —
- ولا تدخل هنا الا على الضرب المقطوع •

تمرينات على الرجز

قطع الايات التالية وبين نوعها وما دخل عليها من زحاف او علة :

١ - قال بدوي الجبل :

من شفتي دانية القطوف	نأية القطوف . . كل نجمة
اليك . . جفني شرك الطيوف	زارت طيوف منك ثم لم تعد
تكبر الحسن على المؤلف	حسنك لم يالف - ولا ألومه -
جر الغضا او دمعته اللهيف	اذكي بقلبي - ان خيالهميه -
قد قال في هجيرده وقوفي ؟	هل يسمح الضحى ببعض ظله

٢ - وقال الجواهري :

لي طفلان اقنص (الخيالا) غيرهما والعطر والظلالا
اسوء حالا " كي يسرا حالا "

٣ - وقال آخر :

(حسون) يا ناري التي	بالأمس اذ كنت كبدي
شبه على حريقها	فودي وشاب اسودي
واشتعلت حتى الاماني الهاجعات في غسدي	
حتى اذا لم يبق لي	غير حطام الموقد
طلعت لي بين الرماد	جمرة لم تخمد
أقبل ما في طبعها	ان اللظى غض ندي

٤ - وقال محمود غنيم في يوم مطير :

امطاره قد شوهت آذاره وريحه قد سوخت ازهاره
فقلت : هل ضلّ صباح اليوم أم أغرقت شمس الضحى في النوم
ويحك يا أيتها الشمس اطلعي يا أرض غيضي يا سماء اقلعي

٥ - وقال الحوماني :

أبا جواد يا كثير الاخوان
يا واسم الفضل باسمي ميزان
توجت في (السوق) شيوخ البلدان
عمائم احتلت قلوب التيجان

٦ - وقال احمد شوقي في نشيد الجن من مسرحية مجنون ليلى :

نحن بنو جهنم
نفلي كما تغلي دما
نشور في الارض كما
ثار أبونا في السما

٧ - وقال نزار قباني :

حدودنا يا لياسمين والنسيدي محصنة
ووردنا مقتسح كالحلم الملونسية
وعندنا الصخور تهوى والدوالي مد منسية
وان غضبنا نزرع الشمس سيوفاً مؤنسية

بحر الرمل

وأصل الرمل هو هذه الأجزاء الستة :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
وهو يستعمل تاماً ومجزؤاً : فإذا كان تاماً كانت (عروضه)
دائماً (فاعلن) أي تدخل عليها علة تسمى (الحذف) - وهي حذف
السبب الأخير من التفعيلة - فتصبح (فاعلا) وتحول إلى (فاعلن) .
أما (الضرب) فيختلف باختلاف أنواعه ، وغالباً ما يدخله في كل أجزاءه
زحاف (الخبن) فتصبح (فاعلاتن) (فاعلاتن) و (فاعلن) (فعلن) .
وأنواعه من التام هي :

١ - (الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن)
وضربها صحيحاً (فاعلاتن) . ومثالها قول مهيار الديلمي :
حصلوا ريح الصبا فشركم قبل أن تحبل شيخاً وثاماً
وابعثوا لي في الكرى طيفكم أن اذتسم لعيوني أن تناماً

وتنظيجه :

وبعثوا لي ففكر ملي فكسو
- - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فعلن

ان اذنتهم ليعولي ان تماما

— ن — — ن — — ن — — ن — —

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

والملاحظ : ان زحاف الخين قد دخل على العروض ، كما دخل على الحشر في التفعيلة الخامسة .

٢ — (الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) .
وضربها مقصوراً (فاعلان°) ، والقصر : — حذف ساكن السبب واسكان متحركة — ومثاله قول عدي بن زيد عن لسان شجرتين :

رب ركبٍ قد أناخوا حولنا يسرجون الخير بالماء الزلال
ثم أمسوا .. عصف الدهر بهم وكذلك الدهر حالاً بعد حال°

وتقطيعه :

رب ركبٍ قد أناخوا حولنا

— ن — — ن — — ن — — ن — —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يسرجو لل خربلسا ، ززال

— ن — — ن — — ن — — ن — —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان°

والملاحظ : انك اذا قرأت القافية محركة° — كما تروى أيضاً —

كان من النوع الاول .

٣ - (الرمل المحذوف) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن)
وضربها كذلك : ومن أمثله قول ابن الوردي :

لا تقل اصلي وفصلي أبداً انما اصل الفتى ما قد حصل
يخرج الورد من الشوك ... وما ينبت النرجس الا من بصل

ونقطيعه :

لا تقل اص لي وفصلي ابدن
- - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فعلن

انما اص للفتى ما قد حصل
- - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اما المجزوء فانواعه :

٤ - (مجزوء الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة
كضربه كقول أبي نواس :

غرد الديك الصدوح فاسقني طاب الصبح
واسقني حتى تراني حسناً عندي القبيح
واسقني حتى تراني جسداً ما فيه روح

ونقطيعه :

واسقني حت تنى تراني حسن عن دلقيحو
- - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥ - (الرمل المذيل) - وهو قليل جدا - والتذيل زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ، فتصبح تفعيلته الأخيرة (فاعلاتان) ومن أمثلته :
شادن ما تقدر العين تراه من تلاليه
لان حتى لو مشى الذر عليه كاد يدميه

وتقطيعه :

لان حتتا لو مشذ ذر ر عليهي كاد يدميه
- ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان
والملاحظ : ان الجزء الثالث (رعليهي) اما ان تشبع فيه حركة الهاء - على خلاف القاعدة فيها - فتكون تفعيلتها (فعلاتن) ، واما ان تكف التفعيلة فتصبح (فعلات) - والكف : هو حذف السابغ الساكن - .

٦ - (مجزوء الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقصوراً - وقد مر معنى القصر - ومن أمثلته :

اشرق البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

وتقطيعه :

اشر قلبد ر علينا من ثنييا تل وداع
- ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - - ن - - - - -
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٧ - (مجزوء الرمل المحذوف) : وهو ما كانت عروضه محذوفة
 (فاعلن) وضربها كذلك وقد اعتبره بعض العروضيين من مشطوور
 المديد . وهو خطأ . لانهم بنوا ذلك على ان اصل المديد هو ما يحصل
 في الدائرة (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) وهو مجرد فرض كما قدمنا .
 ومن أمثله :

طاف يغني نجوة من هلاك فهلك
 وتقطيعه :

طاف	يغني	نجوة	من هلاك	فهلك
— — —	— — —	— — —	— — —	— — —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلن

خلاصة الرمل :

يستعمل تاماً ومجزوءاً ، ويجوز فيه التصريح
 ويدخله من التغييرات :

- ١ - زحاف (الخن) في جميع اجزاء البيت .
- ٢ - زحاف (الكف) وهو حذف السابع الساكن اذا كان ثاني
 سبب ، ودخوله نادر جداً على الرمل .
- ٣ - علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة .
- ٤ - علة (القصر) وهي حذف ساكن السبب الخفيف واسكان
 متحركة

- ٥ - علة (التذييل) وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة .

تمريعات الرمل

قطع من الايات التالية واعرف نوعها وما فيه من غلة او زحاف :

١ - قال الشيباني :

فطنة الناس وبقينا الفتنا -	باطل الحمد ومكذوب الثنا
رب جهنم حولاه قمرا	وقيح صيراه حسنا
كلنا يطلب ما ليس له	كلنا يطلب ذا حتى اذا
ربنا تعجبنا مخضرة	اربع بالامس كانت دما
حكم الناس على الناس بنا	سعوا عنهم وغضوا الاعينا
فاستحالت وانا من بعضهم	اذني عينا وعيني اذنا

٢ - وقال الجواهري :

يا شباب اليوم هذا وطن	كله فضل والظاف ومن
ليس تدري من خفايا سحره	غير اطياف واحلام تظن
عجب هذا الثرى تألفه	والى اتفه ما فيه تحن
كل ما عندك منه انه	كوكب يبرغ او ليل يعن
مدرج في الحل تستدري به	وضريح عند ما ترحل عفن

٣ - وقال مهيار الديلمي :

سررها ما علمت من خلقي	فارات عليها ما حسبي
-----------------------	---------------------

لا تخالي نسباً يخفضني
قومي استولوا على الدهر فتى
عمموا بالشمس هاماتهم
٤ - وقال علي محمود طه :

يا ضفاف النيل بالله
هل رأيت على النهر
اسر الجبهة كالخسرة
سابعاً في زورق من
٥ - والسيد حسين بحر العلوم :

كم بينا هرماء من (هيئة)
وعدت بالنذر الهوج وما
فاجتيناها حبالى . . ولدت
٦ - وقال عبد المحسن الصوري :

بالذي ألهم تعذيبي
والذي ألبس خديك
والذي صير حظي
ما السذي قالت عيناك لقلبي فاجابا

بحر المتقارب

اجزاء المتقارب ثمانية هي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 ويجوز ان يدخلها زحاف يسمى (القبض) وهو حذف الخامس
 الساكن فتكون تفعيلته (فعولن) ويستعمل تاماً ومجزؤاً ، وقد ذكر
 العروضيون له من التام أربعة أنواع ومن المجزؤ نوعين ، ولكنني رأيت
 في بعض هذه الأنواع — على ندرتها — تشاراً ، فاستغنيت عنها ، ولذلك
 فسوف اذكر منه ثلاثة أنواع تامة فقط مع ملاحظة ان العروض في هذه
 الأنواع لا تثبت على حال فقد تكون صحيحة (فعولن) وقد تتغير
 — بالقبض او بالحذف — وانما تختلف أنواعه الثلاثة بالضرب فقط :

١ — (المتقارب الصحيح) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه
 صحيحاً ومن أمثله قول مهيار :

نديبي وما الناس الا السكارى ادرها ودعني غدا والخمارا
 من العجز ترك الفتى عاجلاً* سر لأمر يخاف انظساراً
 ونقطيعه :

نديبي ومننا من اللل سكارى
 — — — — —
 فعولن فعولن فعولن فعولن

ادرها ا ودعني غدن ول خمارا

ن — ن — ن — ن — ن —

فعولن فعولن فعولن فعولن

والملاحظ انك اذا قطعت صدر البيت الثاني وجدت عروضه

(فعو) أي دخلها (الحذف) وهذا مطرد في أبيات المتقارب .

٢ — (المتقارب المقصور) وهو ما كان ضربه مقصوراً (فعول°)

— والقصر حذف ساكن السبب واسكان متحركة — ومن أمثله

قول المتنبي :

سنون تعاد ودهر يعيد° لعمر ك ما في الليالي جديد°

اضاء لآدم هذا الهلال فكيف نقول : الهلال الوليد°

وتقطيعه :

سنون تعاد ودهرن يعيد°

ن — ن — ن — ن — ن —

فعولن فعول° فعولن فعول°

لعمر كما فل ليالي جديد°

ن — ن — ن — ن — ن —

فعول° فعولن فعولن فعول°

٣ — (المتقارب المحذوف) وهو ما كان ضربه محذوفاً (فعو)

وتحول الى (فعل) ساكنة اللام ومن أمثلته قول الجواهري :
 أخي جعفر يا رواء الريح الى غفن بارد يسلم
 ويا قيساً من لهيب الحياة خيا حين شب له مضم

وتقطيعه :

أخي	جمع	فعل	يا	رواء	ريبع
ن	ن	ن	ن	ن	ن
فعلون	فعلون	فعلون	فعلون	فعلون	فعلون

الى	ع	فغن	يا	ردن	يس	لمو
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
فعلون	فعلون	فعلون	فعلون	فعلون	فعلون	فعلون

خلاصة المتقارب :

- ١ - يجوز ان يدخل زحاف (القبض) - حذف ساكن السبب -
 كل اجزاء الحشو والعروض .
- ٢ - علة (الحذف) وهي حذف السبب بكامله تدخل على
 المتقارب في عروضه وضربه ، ولكنها في العروض غير لازمة وفي الضرب
 لازمة وهذا من شذوذ القاعدة .
- ٣ - يدخل على المتقارب أحياء علة اخرى (الخرم) وهي اسقاط

اول الوند ولا تلزم أيضا فتكون التفعيلة (عولن) واحياتا يدخلها معها
(القبض) فتصبح (عول) ومثالها قول أمية بن عائذ الهذلي :
ألا يا قوم لطيف الخيال أرقت من نازح في دلال
ولا يتم الجزء الا ان يقول (وأرقت) :

ومثله قول الجواهري :

أخي جعفرًا ان رجع السنين بعدك عندي صدى مبهم

تمرينات المتقارب

قطع هذه الأبيات واذكر ما فيها من زحاف أو علة

قال شوقي :

اعيني هذا مكان البكاء	وهذا ميلك يا ادمع
هنا فم ليلى الزكي الضحوك	يكاد وراء البلى يلمع
هنا من شبابي كتاب طواه	وليس بناشره البلقم

وقال محمد الهجري :

اعيني جفلسكن السنا	فمن علم الفجر اني هنا ؟
واي مهب اعاد الرماد	على خاطري لها ارعنا
تيفظت .. لا ، لم اكن في القبور ..	حروفك هذي .. وهذا أنا
والحانك العطرات الخفاف	طيور ترفرف في بيتنا
صبايا تراكض في مقلتي	سراعا فتثقلهن المنى

وقال آخر :

احن لطفل كمرخ القطا	مغير تخلف قلبي لديه
فأت عنه داري فيا وحشتنا	لذاك الشخيص وذالك الوجيه
تشوقني وتشوقته	فيكي عليء وابكي عليه
وقد تعب الشوق ما بيننا	فسته الي .. ومني اليه

وقال الشرفي :

أقول - وقد سألتني الرفاق
أبي الشعر الفج عن جذعه
وفالت نازك الملائكة :

وكانت لنا قطرات الندى
وكان النسيم شفاهاً تسر
وكنّا نحب الندى والنخيل
وان جرحتنا أكف الرياح
ومنزلق الضوء كل صباح
تقبل ما جرحته الرياح
وأفأقنا والسهول الفساح
سكبنا الرضا في شفاها الجراح

تعقيب :

يوجد للمتقارب مجزوء فادر الورد في الشعر العربي ، وقد نظم
عليه ابن عبد ربه في معرض ذكره للمتقارب ، ليكون شاهداً له ،
وهو قوله :

أحرم منك الرضا وتذكر ما قد مضى
وتعرض عن هائهم أبي عنك ان يعرضاً
الى آخر الايات . .

وهي بعروض محدوفة (فعو) وضرب مثلها ، وتقطيعها :

أحر منكر رضا وتذكر رما قد مضى
ن - ن - ن - ن - ن - ن
فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعو
ووجدت في شعر بعض المعاصرين أمثلة من هذا المجزوء . من

ذلك قول نزار قباني في قصيدة (رحلة في العيون الزرق) الا انه استعمل
في ضربها (فعول) بدلا من (فعو) :

اسرح بتلك العيون على سفن من ظنون
أنا فاتح الصحوفاتح هذا التقاء الحنون
اشق صباحا ، اشق ضييرا من اليا ~~سـ~~سـ
وتعلم عينك اني اجتدف عبر القرون
أنا اول المحررين على أزل من لحون
جبالي هناك . . فكيف تقولين : هذي جفون



تدريب على ضبط الوزن

في التمارين التالية ، تجد أسطرا منشورة كانت بالأصل أبياتاً من قصائد مرت عليك ابهرها وستجد امام كل قطعة بيتاً يدل على وزنها وقافيتها ، والمطلوب إعادة الأسطر المنشورة الى أبيات منظومة كما كانت سابقاً .

١ - من قصيدة ايليا ابي ماضي في الكامل المجزوء مطلعها :

وطن النجوم أنا هنا حدثق . . . اذكر من أنا ؟

أعد الأسطر المنشورة الى وضعها المنظوم :

(في ، مدندنا ، جذلان ، كالنسيم ، يرحح ، حقولك)

(لا ، ولا ، يحس ، يتساق ، كوني ، شجرة ، الأشجار)

(و ، أو ، يبريها ، بالأغصان ، قنا ، يعود ، سيوفاً)

٢ - انظم الابيات المنشورة من قصيدة لعبد الرزاق محيي الدين

في (الرمل) مطلعها :

يا حديث النفس في خلوتها وسيري في ليالي السر

(به ، لم ، لم ، من ، ان ، شرمي ، يوما ، أحسبته ، أشيا هذك

أكن) .

(فيه ، به ، لم ، غالتطت ، وطريقا ، رجلاي ، أصادفك ،

بصري) .

٣ - قال محمود غنيم من قصيدة رجزية مطلعها :

هنا الغرام والوكة يا منظرا ما أجمله

أعد أبياته المنشورة الى وضعها المنظوم :

(أتلثك ، فتنة ، أم ، خطرت ، اثى ، متقله)

(جمره ، كأن ، أخصصها ، مشتعله ، تحت)

(ماء ، ساعة ، عبء ، أضل ، التقى ، دعني ، أثقله)

٤ - أعد آيات أبي القاسم الشابي التالية الى وضعها الاصلي

وهي من المتقارب ومطلعها :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

(و ، و ، لا ، لا ، بد ، بد ، أن ، أن ، ينكسر ، ينجلي ،

للقيد ، الليل) .

(فلا ، و ، مئت ، الا ، مئت ، يحضن ، يلثم ، الزهر ،

الطيور ، النحل ، الافق) .

تمارين على الاوزان السابقة

حاول ان تعرف من أي الابحر هذه الايات :

- ١ - بغداد ما حصل السرى مني سوى شبح مريب
جفت له الصحراء والتفت الكثيب الى الكثيب
وتنصت زمر الجنادب من فوهات الثقوب
- ٢ - افضى الى ختم الزمان ففضته
وطوى القرون القهقري حتى أتى
كم كحلنا مقله الفجر بما
- ٣ - قدم تجرح احشاء الثرى
٤ - هش لما طفلكه أمه
حار ما بينهما شوقهما
- ٥ - يا حبيبي انا ما زلت
اتلوى لسك كي انضج
ساعدي ما عاد للدفء
- ٦ - وأطيب ساعر الحياة لدا
متى ألج الباب يهتف باسي
- ٧ - تنهضس بي وترتسي
مطرقسة من القدم

(١) بشارة الخوري (٢) احمد شوقي

(٣) عمر ابو ريشة (٤) خليل مردم

(٥) جميل حيدر (٦) محمود غنيم

(٧) أدونيس

كأنمسا طينتها يحبيني في ققم
٨ - يوم طوى عمري بيهجته حتى زهت ايامي الأول
ووهبته عيني فما برحت لأن بالافوار تكتحل

* * *

هـ - الوافر

وزن الوافر هو :

مفاعلاتن مفاعلتن فعولن

— — — — —

مفاعِلَتُنْ مفاعِلَتُنْ فَعُولُنْ

— — — — —

وقد يأتي تاما على الشكل السابق ، ومجزوءاً بحذف (فعولن)
من الصدر والعجز : والعروضيون يقولون ان اصل الوافر (مفاعلتن
مفاعلتن مفاعلتن) في الصدر والعجز : وهو وهم " تفرضه الدائرة ^(١)
فلم يرد عن العرب بيت واحد على هذا الشكل .

وَيَدْخُلُهُ مِنَ الزَّحَافِ (الْعَصَب) وَهُوَ اسْكَاةُ الْخَامِسِ اللَّامِ مِنْ مَفَاعِلَتَيْنِ فَتَحَوْنَهَا إِلَى (مَفَاعِلَيْنِ) *

وانواعه هي :

١ - (الوافر التام) وهو ما كانت عروضه (فعولن) صحيحة

١١) اضطرّ العروضيون - حين ادخلوا الوافر مع الكامل في دائرة سموها (المؤلف) فخرج بهذه التسمية التي لم ينظم عليها أحد من العرب - الى ان يستحدثوا علة جديدة سموها (القطف) وهي مؤلفة من علة الحذف - اسقاط السبب الخفيف - وزحاف العصب - اسكان اللام - فصارت تفعيلته الثالثة (مغاعل) وهي تقابل (فمولن) . ولذلك قالوا ان النوع التام من الوافر عروضه (مقطوفة) وضربها مثلها . ولم يكونوا بحاجة الى هذا التكلف وزيادة العمل .

وضربها مثلها ومن أمثاله قول الفرزدق :

ندمت ندامة الكسعي لما غدت مني مطلقة (نوار)
وكانت جنتي فخرجت منها كأدم حين لج به الضرار
وكنت كفاقي عنيه عمدا فاصبح لا يضيء له النهار

وتقطيعه :

ندمت ندا	متل كسعي	يلمسا
ن - ن - ن -	ن - - - ن	ن - - ن
مفاعلتين	مفاعيلين	فعلولن
غدت مني	مطلقتن	نوارو
ن - - - ن	ن - ن - ن -	ن - - ن
مفاعيلين	مفاعلتين	فعلولن

٢ - (الوافر المجزوء) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها مثلها * ومن أمثاله قول الشيخ محمد رضا الشيباني :

شباب طائش نزق وشيب ما بهم رمسق
وشعب طاب ثقة قد لوه بن يثسق
ففي آرائنا شيع وفي احزابنا فرق

وتقطيعه :

شبابن طا	نشن نزقو	وشيبين ما	بهم رمقو
ن - - - ن	ن - ن - ن -	ن - - - ن	ن - ن - ن -
مفاعيلين	مفاعلتين	مفاعيلين	مفاعلتين

والملاحظ هنا أن (العصب) قد يدخل كل الأجزاء عدا الضرب
كقول أبي ذهل الجحفي :

ألا هل هاجك الاطعان اذ جاوزن مطلحا
وتقطيعه :

ألا هل ها جكل اطعما ن اذ جاوز ن مطلحا
ن — — — ن — — — ن — — — ن — — —

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٣ — (الوافر الهزجي) ^(١) وهو مجزوء الوافر الذي يكون ضربه
معصوبا دائما ، ومن أمثله قول شاعر الاغانى وقد تقدم في التمهيد :

لمن نار باعلى الخيف دون البئر ما تخبو
اذا ما أخذت ألقى عليها المنديل الرطب
أرقت لذكر موقعها فحن لذكرها القلب

وتقطيعه :

أرقت لذك ر موقعها فحن لذك ر هل قلبو
ن — — — ن — — — ن — — — ن — — —

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

والملاحظ أن البيتين السابقين قد دخل كل جزء منهما زحاف العصب،
وقد يدخل أحيانا مع العصب زحاف آخر يسمى (الكف) — وهو حذف
السابع الساكن — وذلك كقول بشار :

(١) هذه التسمية مني، لأنني أفضل الغاء بحر الهزج والحاقه بالوافر
وساير ذلك في نهاية الكلام عن الوافر .

ربابة ربة البيت تمج الخل بالزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت
فلو قطعنا البيت الثاني لكان على الوجه التالي :

لها عشر	دجاجات	وديك	سنصوتي
ن - ن - ن	ن - ن - ن	ن - ن - ن	ن - ن - ن
مفاعيل	مفاعيل	مفاعيل	مفاعيل

خلاصة الوافر :

أنواع الوافر ثلاثة : تام ، ومجزوء صحيح الضرب ، وآخر معصوب الضرب وقد سمناه الهزجي ويدخله من الزخافات ما يلي :

١ - زحاف العصب وهو - اسكان الخامس المتحرك - فتقلب التفعيلة الى مفاعيل .

٢ - زحاف الكف وهو - حذف السابع الساكن - فتكون تفعيلته (مفاعلت) وإذا دخل معه العصب صارت (مفاعيل) .

الهزج وافر مجزوء

كثير من القصائد الهزجية في الشعر العربي ، قديما وحديثا ، توجد فيها تفعيلات وافرية ، وقد مر قول شاعر الاغاني (لمن نار باعلى الخيف) ورأيت البيت الثالث لا يقطع على الوافر . كذلك ورد في الاغاني ١٤٩ / ٢ قصيدة هزجية لعروة بن اذينة جاء فيها :

الى مثل مهاة الرمل تكسو المجلس الزينا
الى خود منعمة حفن بها وقدينا

وانت تجد في البيت الثاني (منعمة) و (حفن بها) وهما وافريتان . وجاء في الاغاني أيضا من غناء طويس - ٣٢٩ / ٢ - قوله :
افق يا قلب عن جمل وجمل قطعت جلي
وكيف يفق محزون بجمل هائم العقل
والتعيلة الاولى من البيت الثاني وافرية .
وكثر مثل ذلك في الشعر المعاصر فقد جاء لعلي الشرقي من قصيدة هزجية مثل قوله :

لطلاب الفواكه عفت فاكهتي وا طباقي
ويوشك ان يطيح الرأس من طيسلة اطراقي
كما ورد للجواهري من قصيدة مطلعها (خبت للشعر انقاس) قوله فيها :

فقل هل غير ما حَجَر لثامهم ام الماس
وقوله :

وأبلى فرط ما شدت منازعهم اقواس

ولبشارة الخوري من قصيدة هزجية قوله :
 يقود الى جفون المجد ابطالا مجائنا
 ولعمر ابو ريشة قوله من هزجية :
 فما برزت لنا الا وضحكتهما واصداها
 توزعها هنا وهنا وتغصنا بعدواها
 ولسليمان العيسى من قصيدة (رفيق الكاس والتخب) قوله :
 وقلبك في ضلالتك ألسم يسرح انا قلبي
 وغير هؤلاء من شعرائنا المعاصرين : بل قد تعدى ذلك الى شعراء
 التفعيلة الواحدة في قصائدهم الهزجية هنا يسمى (بالشعر الحر) فجاء
 لنزار قباني قوله من قصيدة (خمس رسائل الى امي) :

صباح الخير يا حلوة
 صباح الخير يا قديستي الحلوة
 مضى عامان يا أمي
 على الولد الذي ابهر
 برحلته الخرافية

والشطر الرابع والخامس لا يقطعان الا على تفعيلة الوافر .
 وجاء لنا ذلك الملائكة قولها في موشحة من ديوان قرارة الموجة :
 وابغضتك لم يبق سوى مقتني الفاجير
 واسقيه دماء غدي واغرق حاضري فيه
 ووجود هذه الظاهرة عند شعرائنا القدماء والمحدثين : لا يمكن ان
 تفسرها بضعف الحس الموسيقي عند هؤلاء ، خاصة وان القاري لا يشعر
 عند سماعه هذه التماذج بأي تشاز يذكر .

كذلك فانها لا يمكن ان تفسر بوجود (زحاف) ، لان الزحاف :
دائما : نقص في التفعيلة وهذه الظاهرة زيادة حركة في تفعيلة الهزج .
ولا يمكن ان تفسر بانها (علة) لانها ليست بلازمة ، ولان العلة لا تدخل
في الحشو .

فلم يبق الا ان تأخذ بما قاله القدماء من ان القصيدة تعتبر من
الوافر اذا وجد فيها بيت تفعيلته (مفاعلتن) وان كانت كل التفعيلات
الآخري (مفاعيلن) . وهو رأي مقبول الا انه بحاجة الى ان يزيد فيه
ان لا فرق في الواقع بين الهزج ومجزوء الوافر ، وانهما وزن واحد
لا وزنان .

يؤيد ذلك :

١ - انهم يجعلون أحد ضروب الوافر المجزوء معصوبا ، ويجيزون
معه عصب العروض والحشو ، وليس الهزج غير ذلك ، ومجرد وجود
تفعيلة على زنة (مفاعلتن) في قصيدة كاملة كلها على (مفاعيلن)
لا يسوغ لنا - من ناحية الحس الموسيقي - اعتبارهما وزنين .
٢ - انهم أجازوا في كل تفعيلات الوافر - حتى التام منه - ان
تكون معصوبة كقول عنترة :

وسيفي كان في الهيجا طيبيا يداوي رأس من يشكو الصداعا
فاذا ضمنا الى ذلك انهم يذكرون للهزج ضربا كضرب الوافر التام
(فعولن) مثل قولهم ^(١) :

وما ظهري لباعي الضيم بالظهر الذلول
تأكد لنا ان الهزج - بنوعيه - هو مجزوء هذا الوافر ، الا ان

(١) حذفنا هذا النوع لندرته وثقله .

الجزء وقع في حشوه لا في ضربه فلو افك رفعت عروض بيت عشرة ،
وجزاء من حشوه لكان على الشكل الآتي :

وسيفي كان في الهيجا س من يشكو الصداغا

وهو من النوع الثاني للهزج المحذوف .

من أجل ذلك رأيت أن أأخذ بالرأي القائل بدمج الهزج مع الواقع .

* * *

من أمثلة انوافر

قال المجنون :

كَأَنِّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يَغْدَى يَلِيلَى الْعَامِرِيَّةَ أَوْ يِرَاحَ
قِطَاةَ غَرْمَا شَرَكَ فَرَاحَتَ تَجَاذِبُهُ وَقَدْ عُلِقَ الْجِنَاحَ

وقال الطغراني :

وَلَيْلٌ فِي جَوَانِهِ فَضُولٌ مِنْ الْأَخْلَامِ أَسْوَدَ غِيَهَانِي
كَأَنِّ نَجْمُومَهُ دَمْعٌ حَبِيسٌ تَرَقُّقٌ بَيْنَ أَجْفَانِ الْغَوَانِي

وقال الشاعر القروي :

إِلَهِي رَدِّ مَا لَكَ مِنْ أَيَادٍ عَلَى وَطَنِي . . وَرَدِّ لَهُ (الْإِيَادَا)
خَلَعْتَ عَلَى رَبَاهُ الْحَسَنَ فَذَا وَالْبَيْتَ الْقَطِينُ بِهِ الْحَدَادَا
وَمَا شَرَفَ الْجِبَالِ لَسَاكِنِيهَا وَشَمَّ أَبَائِهِمْ خُصِفَتْ وَهَادَا
شَبُولُ (الْأَرَز) يَاتُ الْحَلَمَ عَجْزَا وَبَعْضُ الْعِجْزَمُوتِ أَنْ تَمَادِي
فَكُونُوا النَّارَ تَحْرِقُ . . أَوْ قَذَى فِي عِيُونَ الْبِطْلِ : أَنْ كُنْتُمْ رَمَادَا

وقال شوقي :

أَبَا الْمَهْدِيِّ نُوْفِيَّتْ وَيَا بَوْرِكَ فِي مَعْمُورِكَ
أَرَانِي شَعْرَكَ الْوَيْسَلْ وَمَا أَرَوِي سِوَى شَعْرِكَ
كَمَا لَذَّ - عَلَى الْكَرْهِ - كَلَامَ اللَّهِ لِلْمُشْرِكِ

وقال نزار قباني :

يسيل الليل موسيقى	وصاحبتني اذا ضحكت
من (التهوُّد) تطويقا	تطوقني بساقية
ابريقسا فابريقا	فأشرب من قرار (الرصد)

وقال جميل حيدر :

أفلاس من الوقيد	رفيف الأحرف البيضاء
تجديف بلا قصد	وزحف الأنسل الشرهاء
ذراع مروح المسد	فكم أوغل باللس
وكم سبح في قصد	وكم طوئف في عنسق
ويفنو الخد بالخد	تغيب العيين بالعين

* * *

٦ - السريع

اجزاء السريع ستة هي :

مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن ^(١)

هذا هو الاصل فيه وقد يدخله (التذييل) فتصبح تفعيلته الاخيرة

(فاعِلان) . كما يدخله (الخبن) فتصبح (فعِلان) ، او (القطع)

فتصبح (فعِلن) ^(٢) وهذه مصطلحات مرت عليك معرفتها .

ويجوز في حسوه ما يجوز في الرجز من دخول الخبن والطي ، وله

أنواع منها :

١ - السريع الصحيح - وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعِلن)

(١) يزعم العروضيون ان السريع من دائرة (المشتبه) ولذلك فان

أصله عندهم « مستفعِلان مستفعِلان مفعولات » ولأجل انسجام هذا الاصل

مع ما وجد من اشكال السريع ذكروا أولاً : ان « مفعولات » يدخلها علة

تسمى (الكسف) - حذف السابع المتحرك - فتصبح (مفعولا) ويدخلها

زحاف (الطي) - حذف الرابع الساكن - فتكون (مفعلا) وهي تقابل

(فاعِلن) . ثانياً : انه يدخلها مع الطي علة تسمى (الوقف) وهي اسكان

السابع المتحرك فتصبح (مفعلات) وهي تقابل (فاعِلان) . ثالثاً : يدخلها

علة تسمى (الصلصم) وهي حذف الوند المرفوق (لات) فيبقى من

التفعيلة (مفعو) وهي تقابل (فعِلن) . رابعاً : انه يدخلها

الخبن والطي ثم الكسف اي حذف الثاني والرابع الساكنين والسابع

المتحرك فتصبح « فعِللا » وهي تقابل (فعِلن) . وتسمى الاولى (مطوية

مكسوفة) والثانية (مطوية موقوفة) . والثالثة (صلصم) والرابعة

(مخبونة مكسوفة) . ولا حاجة بنا لكل هذا التعقيد .

وضربها مثلها - ومثاله قول السيد الحصري وقد خرج اهل البصرة
يستقون :

اهبط الى الارض فخذ جليدا ثم ارمهم يامزن بالجلود
لا تسفهم من سبل قطرة فانهم حرب بني احمد
وتقطيعه :

اهبط الى ارض فخذ جليدا
- - - - -
مفعّلن مفعّلن فاعّلن

ثم ارمهم يامز نيل جليدي
- - - - -
مستفعّلن مستفعّلن فاعّلن

٢ - (المريع المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعّلن)
وضربها مذيلا (فاعلان) ومثاله قول البحرى :

بات نديما لي حتى الصباح اغيد مجدول مكان الوشاح
كانما يسم عن لؤلؤ منضد او بركد او أقاح

وتقطيعه :

كانما يسم عن لؤلؤ
- - - - -
مفاعّلن مفعّلن فاعّلن

منضضدن او بردن او أقاح
- - - - -
مفاعّلن مفعّلن فاعّلن

٣ - (السريع المقطوع) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن)
 وضربها مقطوعة (فَعْلَن) والقطع حذف ساكن الوقتد واسكان ما قبله
 ومثاله قول الشريف الرضي :

بلادة النعمة في طبعه وربما ناقش في الحب
 يا ماطلا لي بديون الهوى من دل عينيكَ على قلبي

وتقطيعه :

يا ما طَلَن لي بَدِيو نل هوى
 — — — — —
 مستفعلن مفتعلن فاعلن

من دللعي نيك على قلبي
 — — — — —

مستفعلن مفتعلن فَعْلَن

يذكر العروضيون نوعاً رابعاً للسريع هو (السريع المخبون) *
 وهو ما كانت عروضه مخبونة (فَعْلَن) وضربها مثلها ومثاله
 قول الشاعر :

النشرك ، والوجود دنا نير ، واطراف الالكف عنم

وتقطيعه :

انشرمس كن ولوجو هدنا
 — — — — —

مستفعلن مستفعلن فعلن

نيرن وأط رافل الكف فعنم
 — — — — —

مستفعلن مستفعلن فعلن

ويحسن بنا ان نحذف هذا النوع الرابع من السريع وذلك :

- ١ - لقلة شواهد فلم أجد منه - بالرغم من بحثي الشديد - غير أبيات قليلة يستشهد بها العروضيون وليست هناك قصيدة كاملة منه .
- ٢ - اني أحسب ان اصل هذا النوع هو الكامل الاحد وقد دخل الاضمار في حشوه ، فانك قد تجد أبياتا من الكامل هذا ، دخل الاضمار تفعيلات حشوها ، وان كان ذلك قادرا كقول الشريف الرضي من قصيدة (هب للديار بقية الجدر) :

ما ضرهم والبن يحفزهم لو عللونا باقنظار غد
وكقول بشارة الخوري من الكامل الاحد أيضا :

قالت له : نم نم لفجر غد ضع رأسك الواهي على كبدي

خلاصة بحر السريع :

- ١ - بحر السريع يأتي دائما دائما ، وما ذكره العروضيون من مشطوره فهو راجع الى الرجز كما قدمنا .
- ٢ - يدخله من التغيرات :
- أ - يدخل في حشوه ما يدخل على (مستفعلن) من الخبن وهو حذف الثاني الساكن والظي وهو حذف الرابع الساكن .
- ب - ويدخله في الضرب علتان : التذييل وهو زيادة حرف ساكن

فيكون ضربه (فاعلان) و (القطع) وهو حذف ساكن الوتد المجبوع
واسكان ما قبله فيكون ضربه (فعئلن) •
ج - قد يدخل في كل من العروض والضرب زحاف (الخين)
فتصبح فاعلن (فعيلن) وهو نادر جدا •



أمثلة على السريع

قال محمد الهجري :

يا من تغني حولهم (دجلة)
واستعجمت عيوننا فهي لا
ألم تزل هناك في أرضكم
وذلك الذي نسيت اسمه
فشمنا قد نسيت لونها
اغصانتنا غتت عليها الكلاب
تبصر الاء جملاً او سراب
(شمسة) ولو لنشر الثياب
يضيء في الليل زوايا العتاب
وبدردنا يحشو علينا تراب

وقال عمر ابو ريشة :

فراثة قالت لاخت لها
لكنني يا أخت في حيرة
رفيقة العمر لنا يومنا
لا تسألي عن غدنا .. ربما
ما ابهج الكون وما اسنى
من أمره : سرعان ما يفنى !!
فلنجن من نعماء ما يجنى
أيقظت من اشباحه الوسنى

وقال احمد الوائلي :

(حصون) يا أجمل ما يكتب
يا قدماً شددت عيني بها
يشدو لها صدري اذ تعالي
زغليل من همس أقدامه
تهفو النجيمات الى كفه
ويا شذى الجنة بل أعذب
تبهما دوما ولا تعب
ويتشي كنفى اذ تركب
يمسك الرملة اذ يلعب
والترب في اترابه معجب

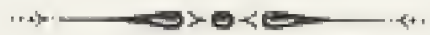
وقال صالح الظالمى :

انا هنا كلي مع العطر
تطلعم للندوب يتشري

عينلي .. احسناسي .. حشد الدما
كل الذي حولي تجتاحه
ديوان شعري أمس غنيته
ومقبض الشبّاك قشّرتِه
وهذه المرأة قاتلتها
وقال ضياء الدين الخاقاني :

اماه في (مكتبا) صيبة
وربما نلت جزاء السني
فيلمب السوط على منكبي
وليس متي وحده المبلى

يحترم الاستاذ ما يأمرون
يجنون في المكتب او يخطئون
ظلما .. وهم من حوله يلعبون
فكم من الظلم تلوعت متون



تدريب على الاوزان السابقة

١ - أعد بيتي صالح الجعفري من (الهزج) او (الوافر الهزجي)
كما سميناه الى مثل هذا البيت :

تعالى الله ربّ السلم لفتّ رايسة الحرب

(و ، قد ، في ، سرب ، القطا ، حمى ، قام ، مرتاع ، سرباً)

(و ، معاً ، و ، الى ، جنباً ، الطفل ، الطفل ، جنب ، أم)

٢ - انظم الابيات المنشورة من قصيدة الجواهري الوافرية ومطلعها:

خذي مسالك مشخنة الجراح ونامي فوق دامية الصفايح

(و ، من ، لن ، يدق ، نصيرا ، الاسى ، كايانا ، راحة ، تجدي ،

براح) .

(و ، و ، قد ، لا ، بالسنة ، قوماً ، خرست ، يردمون ، فصاح

الدوامي) .

(و ، بنا ، عندنا ، لا ، و ، تعني ، جتو ، القول ، فالفعل ،

صاح ، معيم) .

٣ - في قصيدة نزار قباني (طفلتها) من السريع ومطلعها :

طالعني دربي بهامرة ترف كالفراشة الجامحة

ايات ثقتها لك ، حاول ان تعيدها منظومة كما كانت :

(بأمّتها ، طفلتها ، اقبلت . هل ، بعمد ها ، تفجمني ، النازحة)

(كأنه ، في ، حبها ، الليلة ، اعوام ، على ، عشرة ، البارحة)

(أمّا ، من ، باكياً ، رائحة ، مقبلاً ، أمّتها ، أخذتها ، بها)

٤ - أعد الكلمات المنشورة الى وضعها الطبيعي من قصيدة بشارة

الخوري من الكامل :

فَتَنَ الجَمالِ وثورة الاقداحِ صبغت اساطير الهوى بجراحي

(خَضَبَ ، بدعائِهِ ، يا ، سَفَّاحَ ، العنقودِ ، كَفَّهَ ، مِنْ ،

ذابِحَ ، بوركتَ) .

(اقا ، اَنْ ، و ، ارضى ، الهوى ، الاقداحِ ، لست ، اللندامى ،

تثاؤبَ ، ارى ، كَمَل) .



٧ - الطويل

بحر الطويل هو أول الأبحر المزدوجة التي تتكون وحدها الموسيقية من تفعيلتين أو أكثر ، ولذلك أثرنا أن تأخر بذكره الى هذه المرحلة ، التي يكون فيها الطالب قد اعتاد حسه على تقطيع البيت الى وحداته الموسيقية (تفعيلاته) .

والطويل يتألف من ثمانية اجزاء هي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويدخله من التغيير في هذه التفعيلات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير فعولن (فعول*) ومفاعيلن (مفاعلن) كما يدخله (الحذف) في ضربه فتكون مفاعيلن (مفاعي) كما سيأتي .

وقد يدخل (الكف) في حشوه احياء وهو نادر جداً وقيح أيضاً فتصير تفعيلته (مفاعيل*) .

اما انواعه فهي ثلاثة :

١ - الطويل الصحيح : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن)

وضربها صحيحا (مفاعيلن) ومثاله قول المعري :

تمنيت ان الخمر حلّت لنشوة تجهلني كيف اطمأنت بي الحال

مقل من الأهلين : يسر واسرة كمي حزنا بين مشية واقلال

وتقطيعه :

تمنني ت ائلل خم رحلت لنشوتن
 ن — ن — — — ن — — — ن — — —
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
 تجه لني كيف ط مأنت بيل حالو
 ن — — — — — ن — — — — —
 فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 ٢ — الطويل المقبوض : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن)

وضربها مقبوضا مثلها * ومن امثله قول المتنبي :

وقفت وما في الموت شك " لو اقف
 كأنك في جفن الردى وهو نائم
 تسربك الابطال كلمى هزيمة
 ووجهك وضاح وثمرك باسم

وتقطيعه :

تسرر بكلا بظا لكلمى هزيمتن
 ن — ن — — — ن — — — ن — — —
 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
 ووجه كوضضاحن وثمر كبا سمو
 ن — — — — — ن — — — — —
 فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
 ٣ — الطويل المحذوف : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن)

وضربها محذوف ، والحذف هو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة
 فتصبح (مفاعي) وتنقل الى (فعولن) ، ويشترط لهذا النوع ان تكون

التفعيلة السابقة على الضرب مقبوضة (فعول) • ومن أمثله قول
أبي فراس الحمداني :

نعم دعت الدنيا إلى الغدر دعوة • اجاب إليها عالم وجهول
وفارق عمرو بن الزبير شقيقه • وخلق أمير المؤمنين عقيلا

وتقطيعه :

نعم د	عند دنيا	اللعد	ر دعوتن
ن - ن	ن - - -	ن - - -	ن - ن - -
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
اجاب	اليها	عالم	وجهولو
ن - - -	ن - - -	ن - ن - -	ن - - -
فعول	مفاعيلن	فعول	فعولن

خلاصة بحر الطويل :

- ١ - الطويل تام دائما ليس له مجزوء ولا مشطور ، ويدخله التصريح فتساوي عروضه ضربه •
- ٢ - تفعيلة العروض في أنواعه الثلاثة مقبوضة دائما •
- ٣ - يدخل حشوه من الزحاف (القبض) بكثرة في فعولن ، وبقلة في مفاعيلن ، أما في عروضه وضربه فإن القبض زحاف يجري مجرى العلة من حيث اللزوم •
- ٤ - يدخله من العلل (الحذف) في النوع الثالث •

أمثلة على الطويل

قال بدوي الجبل :

ويا رب من أجل الطفولة وحدها ورد الأذى عن كل شعب وإن يكن
أفضل بركات السلم شرقاً ومغرباً وصن ضحكة الأطفال يارب أنها
كنوداً وأحبه وإن كان مذبذباً ملائكت إلا الجنات أنجين مثلهم
إذا غردت في ظمىء الرمل أعشبا ولا خلدها - استغفر الله - أنجيا

وقال حافظ إبراهيم :

علمتم على عز الجماد وذلتنا لقد كان فينا الظلم فوضى فهذبت
فاغليتم علينا وارخصتم الدما حواشيه حتى عاد ظلمنا منظما

وقال الجواهري :

هر الشعر موجوعاً يتابع رحمة وأخلوا من القلب الجريح شراب
المناس زاد غير آهة شاعر وغير الدم المنزوف منه شراب

وقال بدر شاكر السياب :

وخوض في الظلماء سمي تشده (بيجكور) آهات تحدرن في المدء
بكاء وفلاحون جوعى صغارهم تصبرهم عذراء تحنو على مهد
يعني أساها خافق النجم بالأسى وتروي هواها نسمة الليل بالورد

وقال الشرقي :

عبرت على (الوادي) فسفت عجاجة فكم من بلاد في الغبار وكم ناد

وابقيت لم انفض عن الرأس تربيه لا رفع تكريماً على الرأس اجدادي

وقال جميل حيدر :

تمر الليالي كالشطايا بهجتي وكان لها مر الطيوف بحالهم
واجتر احزائي فزادي لعنسة تلوون دربي من سموم شتائي
فما انفتحت عيني على غير كالح وما عثرت رجلي بغير اراقهم

وقال محمد حسين الصغير :

تائب ليل واستطال سحاب وران بافق الفاتحين ضباب
وحسبك عاراً ان فجرك كاذب ووعدك يغري الناظرين سراب
تواكبت الاحداث ترى فقصر ت نور ، وسدء المشرقين غراب

٨ - البسيط

البسيط من الأبحر الممزوجة التفاعيل ، وهو بالأصل على الشكل التالي :

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن
ولكن تفعيلتي العروض والضرب لم يردا إلا مع تغيير يأتي تفصيله .
ويستعمل البسيط تاماً ومجزؤاً ، وقد ذكر له العروضيون
مجزؤات ومشطورات سنستغني عنها لثقل وزنها (١) .

١١ ذكر العروضيون للبسيط مجزؤات ومشطورات ، منها الثقيل
الشديد في ثقله وقد هجر منذ العهد الإسلامي ولم يبق إلا شواهد
العروضية ، ومنها الخفيف الراضى الذي استحدثه المتأخرون إلا أنه لم
يشع بعد شيوع الأنواع الأخرى .
١ - فمن الأنواع المهجورة :

أ - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعِلن) وضربها كذلك ومثلوا
له بقول الشاعر :

ظالمني في الهوى لا تظلمي وتصرمي حبل من لم يصرم
وتقطيعه : مفتعلن فاعِلن مستفعِلن مفاعِلن فاعِلن مستفعِلن
ب - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعِلن) وضربها مذهبلاً
(مستفعِلان) كقول المرقس :

يا ابنة عجلان ما اصبرني على خطوب كنجت بالقدوم
وتقطيعه : مفتعلن فاعِلن مفتعلان مفاعِلان فاعِلن مستفعِلان
ج - ما كانت عروضه مقطوعة (مستفعِل) وتثقل الى (مفعولن)
وضربها كذلك ومثاله :

ما هيح الشوق من اطلال اضحت قفارا كوحى الواحي
وتقطيعه : مستفعلين فاعلن مفعولن مستفعلين فاعلن مفعولن ()
د - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلين) وضربها مقطوعا
(مفعولن) ومثاله قول عبيد بن الابرص في معلقته :
وكل ذي ابل موروئها وكل ذي نعمة مسلوب
وتقطيعه : مفاعلن فعيلن مستفعلين مفاعلن فاعلن مفعولن
٢ - ومن الاوزان الحديثة :

وهي مشطورات او منهوكات للبيسط منها :
١ - ما كان على وزن : (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن)
كقول شوقي :

طال عليها القيدم فهي وجود عدم
قد ولدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بالسبع فرعون في كرمتها من كرم
ب - ما كان على وزن (مستفعلين فعيلن) او فعيلان كقول شوقي في
مسرحة مجنون ليلي :

علا هلا هيا اطو الفلاطيا وقرب الحيا للنازع الصب
جلا جل في البيد شجية التريد كنغمة الفريد في الفتن الرطب
وكقول جميل حيدر :

الحقبة اللهاء قبل اشتعال النار
كانت كوى احلام مطفئة الاسرار
كسمحة الانعام في غفلة القيسار
وهفئة الاشداء في هجمة الازهار
فأي سر ذاك بينكما فاهما
ولم تكن عيناك تدري وعيناهما

أما أنواعه الشائعة فهي ثلاثة . ويدخلها من الزحاف الخبن في
فاعلن ومستفعلن .

١ - البسيط المخبون : وهو الذي يدخل الخبن على عروضه
وضربه فتصبح (فعِلن) بدلاً من (فاعِلن) والزحاف هنا لازم كالعلة .
ومن امثلته قول أبي تمام في وقعة عمورية :

لقد تركت : أمير المؤمنين : بها للنار يوماً ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشله وسطها صبح من اللهب
حتى كأن جلايب الدجى رغبت عن لونها : أو كأن الشمس لم تغب

وتقطيعه :

لقد تركت تأمى ر المؤمنين نبها

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن

مفاعلن فعلن مستفعلن فعِلن

لننا ريو من ذلي لصصخر ول خشبي

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن

مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعلن

٢ - البسيط المقطوع : وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن)
وضربها مقطوعاً (فعِلن) والقطع حذف ساكن الوند المجموع واسكان
ما قبله - فتصبح فاعِلن : فاعل وتقل الى (فعِلن) ومن امثلته قول
ابن زيدون :

حالت لبعثكم ايامنا فعدت سوداً وكانت بكم يفا ليا لينا

اذ جانب العيش مطلق من تألفنا ومورد اللهو صاف من تصافينا

سراً في خاطر الظلماء يكتننا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

ونقطيعه :

حالت لبع دكمو اييامنا فعدت
--- د --- د --- د --- د ---
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

سودن وكا نت بكم يضمن ليا لينا

--- د --- د --- د --- د ---

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٣ - مخلم البسيط : وهو أحد مجزوءات البسيط الشائعة ، حذف
الجزء الأخير من شطره (فاعلن) وقد بقيت في عروضه وضربه (مستفعلن)
ولكن دخلها القطع فصارت (مستفعل °) ثم دخلها الخن فصارت
(متفعل °) ونقلت الى (فعولن) فيكون وزنه ما قاله ابن الرومي في
هجاء بعضهم :

مستفعلن فاعلن فعولن	مستفعلن فاعلن فعولن
شيء سوى انه فضول	بيت كمعناك ليس فيه
	ومن امثله قول المعري :
اذ مال من تحته الغبيط °	اين امرؤ القيس والعداري
تزيد . . . والسابح الربيط	له كميّتان : ذات كأس
بعدك ، واستعرب النبط	استعجم العرب في الموامي

ونقطيعه :

ينصرفون قبول عذارى اذ مال من تحتل غبيطو
 — — — — —
 مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

خلاصة البسيط :

- ١ — البسيط يستعمل تاماً ومجزوءاً ومشطوراً وعروضه في التام مخبونة دائماً اما الضرب فقد يكون مخبونة وقد يكون مقطوعاً .
- ٢ — يدخله من التغيرات في الحشو :
- أ — زحاف الخبن في التام ، والخبن والطبي في المجزوء والمشطور .
- ب — كما يدخله القطع — حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله .

أمثلة على البسيط

قال فؤاد الخطيب :

هات الدموع وحسبي في العزاء بها ان الدموع بيد الله بيضاء
فالغيث يوم تكون الأرض مجدبة كالدمع يوم تسم النفس ضراء

وقال الشيخ عبد المهدي مطر :

شنوا فقلنا على اسم الله غارتهم تظنها الخيل إلا أنها فصب
يا وادعين إذا استسلمتوا فلن هذي الجيوش وماذا هذه الاهد
أما هو العار أن كأس العلى سكبت أن لا تدار عليكم هذه النخب
لا تخدعنكم "الاقوال فارغة" من قادة هم إذا جد الوغى خشب
صفر العزائم هزي جذع نخلتها أولا تهزي فلا بسر ولا رطب

وقال محمد صادق القاموسي :

كرعت خمره آمالي معقصة قطير السكر من رئسي معربدها
وطفت بالكأس أزجيتها فحطتها معاقري ، وتعاطاها مفندهما
لو أنها كأسى الأولى عذرتهاما فربما خطأ الجدوى تقصدها
لكن أقتل ما أخشاه أن يدي تسقي الزروع وكف الغير تحصدها

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (النيل) :

مسافر زاده الخيال والسحر والعطر والظلال
ظمان والخمر في يديه والحب ، والفن ، والجمال
شابت على أرضه الليالي وضيمت عمرها الجبال

وقال الشيخ حسين الصغير :

فوحديون لم تلمس لوحدهم سوى أقاويل لم يصدق لها عبر
ندعو الى الوحدة الكبرى علانية وما احتوتنا مضامين ولا اطر
حدودنا في وجوه الشعب مقفلة تحصى علينا بها الانقاس والفكر

وقال محمد الفيتوري من قصيدة (قبران) :

قبران : ذا شيد من رخام
وذاك في صخرة نجست
هذا عليه الريح ضاف
وذاك يسي الخريف فيه
اواه يا عدل . . يا سطورا
حتى امام الفناء فرق
تحطف الوا نـه العيون
- اقست - ما كاد ان يبيننا
يرفء وردأ وباسيننا
يسارك العوسج اللعيننا
تنطق بالخرابات فيننا
ميژنا جوهرأ . . وطيننا



تمارين على الابدع السابقة

اعرف نوع البحر في الايات التالية وما فيها من علل وزخافات :

- ١ - اخي من نحن لا وطن
اذا نسنا اذا فمنا
ولا أهمل ولا جار
ردانا الخزي والعمار
- ٢ - اكذب الموت فيهم حرمة وهوى
لعلهم من غناء الفتح قد نزلوا
وللاماني طريق هنيئ جدد
عن الصوافن فوق الرمل واتسدوا
- ٣ - وليس بحر من اذا رام غابة
وما انت بالمعطي التمر حقه
تخوف ان ترمي به مسلكا وعرا
اذا كنت تخشى ان تجوع وان تعري
- ٤ - اغضب تكاد تسوت روحك لا تكن
حسبي رقاد الناس ، كن انت اللطى
سنا اضيع عنده اعصاري
كن حرقه الابداع في اشعاري
- ٥ - وبغته في لقته غيرة
لقيته لم ادر من ماقه
لقيته يملا دربي سناه
الي من وجهه نحوي خطاه
- ٦ - اعيش مع الضوء عمري غير
واعشق ترتيلة في بلادتي
يسر وثانيتي منوات
تناقلها كالصباح الرعاة
- ٧ - ثم اسرعت وكان الليل في وجهك مقفل
وانا خلفك عيانا
بكت من حنين اليك الحياة

١١ ميخائيل نعيمة (٢) بدوي الجبل

١٣ محمد مهدي الجواهري (٤) نازك الملائكة

١٥ فدوى طوفان (٦) ادونيس

١٧ عبد الباصط الصوفي

لم تغيبي . . . انت ما زلت هنسا عليا محملا
٨ - يا طفلة للهوى اذا ما . . . شظ بنسا البعد لا تراعي
اسلمت موج الخضم قلبي فلتعصف الريح في شراعي



١٨ شفيق معترف

٦ - الخفيف والمقتضب

بحر الخفيف من الأبحر الشائعة ، وقد ذكر له العروضيون خمسة أنواع ، إلا أنه لم يشتهر منها - وبخاصة في شعرنا المعاصر - غير نوع واحد هو (الخفيف الصحيح) أما بقية الأنواع فقد كانت ثقيلة على الذوق ، لولا ما أدخل عليها أخيراً من تحوير خفف من ثقلها .

وسوف نذكر مع النوع الشائع منه ، نوعين مما دخله التحوير .
ونوعاً ثالثاً هو (المقتضب) الذي ذكره العروضيون بحراً مستقلاً ولكنني رأيت إرجاعه إلى الخفيف المجزوء .
وأجزاء الخفيف هي :

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن
ويدخل فيه من التغيير زحاف (الخبن) على كل من فاعلاتن
ومستعلن فتصبحان : فاعلاتن ومفاعلتن كما يدخل في ضربه (التشعيب)
وهو من العلل غير اللازمة - بحذف أول أو ثاني الوند المجسوع في
فاعلاتن فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن) .
أما أنواعه الشائعة فهي - تامة - ومجزوءة - أربعة :

١ - الخفيف الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن)
وضربها مثلها ، ومن أمثله قول أبي ذهل الجمحي :

ليت شعري أمن هوى طار فومي أم براني الباري قصير الجفون

وتقطيعه :

أيت شعري أمن هون طار نومي

— — — — —

فاعلاتن مفاعلين فاعلاتن

أم برأفل باري قصي ر لجفوني

— — — — —

فاعلاتن مستفعلين فاعلاتن

والملاحظ أنك تجد الضرب هنا يدخله (التثنية) فلا يضر
بوسيقاه ، ولا يلزم دخوله في الأبيات الأخرى ، خذ قول الجسحي من
نفس القصيدة :

وهي زهراء مثل لؤلؤة العواص ميّزت من جواهر مكنون
وإذا ما نبّتها لم تجدها في سناء من المسكارم دون
ثم خاضعتها إلى القبة الخضراء تشبي في مرمر مننون
فتجد البيتين الأول والثالث قد دخلهما التثنية فصار ضربهما
(مفعولن) • ولنقطع أحدهما :

وهي زهرا ، مثل لؤلؤ لؤلؤ غر

— — — — —

فاعلاتن مفاعلين فاعلاتن

واص ميّزت من جواهر مكنوني

— — — — —

فاعلاتن مستفعلين مفعولن

٢ — الخفيف المذهب ^(١) : وهو تام أيضا إلا أن عروضه وضربه

١١٠ أحببت أن أسمى هذا النوع بهذه التسمية ، لأنه بالتشكيكة

التي تراها ، لم يذكر عند العروضيين ، وقد أخذها المتأخرون تهذيباً
 لأنواع مضطربة ، قليلة الشواهد ، ذكرها العروضيون للخفيف . منها :
 ١ - العروض الصحيحة (فاعلاتن) والضرب المحذوف (فاعلن)
 واستشهدوا له ببيت نسب للكهميت :

ليت شعري هل تم هل آتينهم أم يحولن من دون ذلك الودي
 وهو على ثقله ، وانفراده ، توجد له عند العروضيين رواية أخرى :
 أم يحولن من دون ذلك الحمام .

٢ - العروض محذوفة (فاعلن) والضرب مثلها ، واستشهدوا له
 ببيت منفرد أيضاً واشد ثقلًا من صاحبه :

ان فلدونا يوماً على عامر لتتصف منه أو تدعه لكم
 ٣ - العروض صحيحة (فاعلاتن) والضرب محذوف مخبون فاعلن
 ومثاله :

ان امت مينة المحبين وجداً وفؤادي من الهوى حرق
 فالنبايا من بين سار وغاد كل حي برهنها غسلق
 وهو اسلم من النوعين السابقين إلا ان المعاصرين ساووا بين الشطرين
 فجعلوا العروض محذوفة مخبونة أيضاً وهو الشائع اليوم في شعره
 وقد اطلقنا عليه اسم (الخفيف المذهب) .

والذي بلغت النظر ان الدكتور ابراهيم انيس في (موسيقى الشعر
 ص ٨٠) نسب هذا النوع للعقاد في قصيدته :

وردني فيم انت ضاحكة بلمح البشر فيك من لمحا
 فيم هذا الجمال يحزني روتق فيه كان لي فرحا
 ثم تساءل عما اذا كان العقاد قد عثر على شعر قديم من هذا الوزن
 فنقله ؟ ونحن في العراق نقرا مثل هذا الوزن قبل ان نقف على شعر

قد دخلها الحذف فصارا (فاعلا) ثم الخبن فصارا (فعلا) ونقلنا الى
(فعِلن) ومن أمثله قول علي الشرقي :

فاترات الجفون تعرض لي فتصب الفتور في قسدي
لا احتفاظا يدي على كبدي بل أشارت لموضع الأسم
حامل الورد قل لببله : نمت عن ليالي ولم أنم

وتقطيعه :

فاتراتل جفوتتغ رضلي
- - - - -
فاعلاتن مفاعلن فعِلن

فتصبل فتور في قسدي
- - - - -
فاعلاتن مفاعلن فعِلن

العقاد في أمثال قصائد الشرقي ومحمد حبيب المبيدي في قصيدته
جزيرة العرب :

لحصاها فضل على الشهب وئراها خير من الذهب
والظاهر ان اساس هذا الوزن هو ابيات جميل بثينة التي جمع فيها
بين العروض الصحيحة (فاعلاتن) والعروض المحذوفة المخبونة (فعِلن)
مع ضرب واحد محذوف مخبون ، واهتدى المتأخرون الى التوحيد بين
العروضين ، انسجاما مع الحسن الموسيقي في القصيدة الواحدة .
يقول جميل بثينة :

رسم دار وقفت في طلله كنت أقضي الحياة من جلله
موحشا ما ترى به احدا تنسج الريح ترب معتدله

لهب النار قيس في كمتك الايمن اتشر
 قيس : انت اججت في الحشا لا عج الشوق فاستمر
 ثم تخشين جصرة تاكل الجلد والشعر

وتقطيعه :

انت اججج فطحشا لا عجششو قستمر
 - - - - -
 فاعلاتن مفاعان فاعلاتن مفاعلن
 ٤ - الخفيف المقتضب : وهذه التسمية مني ، لأن (المقتضب)
 عند العروضيين بحر قائم بذاته ، ووزنه عندهم :
 (مفعولات مستعلن مستعلن) في كل شطر وهي تشكيلة
 وهمية ، ولذلك قالوا انه مجزوء وجوبا فيكون :
 مفعولات مستعلن مفعولات مستعلن
 وأوجبوا في مستعلن الثاني فتكون (مفتعلن) ومثلوا لذلك :
 لا ادعوك من بعد بل ادعوك عن كب
 وتقطيعه :

لا ادعوك من بعد

- - - - -

مفعولات مفتعلن

بل ادعوك عن كني

- - - - -

مفعولات مفتعلن

والظاهر ان هذا البيت وبيت آخر فيه مفعولات مخبونة هو قولهم :

أنا مبشرنا بالبيان والنذر

قد اصطنعها العروضيون اصطناعاً لائقاً لاتجد ما يؤيد هذين البيتين في الشعر العربي . بل الموجود فيه ما كانت (مفعولات) مطوية أي (مفعلات) فيكون وزنه : (مفعلات مفععلن) وهو بهذا الشكل موسيقي عذب ويجدر حينئذ ان نجعله مجزوءاً للخفيف . وليس وزناً مستقلاً . ذلك لأن مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفععلن) فاذا تذكرنا بأن العروضيين يجعلون (الكف) - حذف السابغ الساكن - من جملة جوازات الخفيف . وتذكرنا انهم اوجبوا هنا الطي في مستفععلن صار الوزن المذكور (فاعلات مفععلن) وهو كل ما نجده من شعر مقتضب . خذ مثلاً اذلك قول أبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب
ان بكى فحق له ليس ما به لعب

وتقطيعه :

حامل الهوى وي تعب يستخفه هطط طر بو
- ن - - ن - - ن - - ن - - ن -
فاعلات مفععلن فاعلات مفععلن

او قول غيره :

عاذلي حبكما قد غرقت في اللجج
هل علي ويحكما ان لهوت من حرج

عاذليسي حبكيا قسده غرقت فللججي
 - - - - -
 فاعللات مفتعلن فاعللات مفتعلن
 أؤخذ من قصيدة شوقي (حف كأنها الحب) أي مقطوع شئت .
 تجده على وزن (فاعلات مفتعلن) وهذا مثال منها :

الليوث مائسة	والظباء تنسرب
الحرير ملبسها	واللجين والذهب
والقصور مسرحها	لا الرمال والعشب
قالقدود بان ربي	بيد انها تب
يلعب العناق بها	وهو مشفق حذب
فهي مرة سعد	وهي مرة صيب
الرؤوس مائسة	في الصدور تحتجب
والنحور قائمة	قاعد بها الوصب
والنهود هامة	والخدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنان تتجذب
سالت الاكف بها	فهي اغصن تهب

هذا عن المتأخرين اما القدماء فقد مرء عليك انكار الاخفش والزجاج
 لبحر المقتضب وللمضارع وانه لم ينظم عليهما العرب ، وبطبيعة الحال
 فانهما يقصدان من المقتضب ما كن على وزن (مفعولات مفتعلن) كما
 هو عند العروضيين .

من ذلك كله ارجح ان هذه القصائد القليلة مما يسمى بالمقتضب

ليست هي إلا مجزوء الخفيف الذي دخله (الكف) في فاعلاتن والطي في مستفعلن ^(١) .

خلاصة الخفيف :

- ١ - يستعمل الخفيف تماماً بنوعين ومجزوءاً بنوعين ثانيهما المقتضب .
- ٢ - يدخله من التغيرات :
- أ - الخجن في فاعلاتن ومستفعلن حشواً وعروضاً وضرباً .
- ب - التشعيت في ضرب الخفيف الصحيح ، وهو غير لازم .
- ج - الحذف مع الخجن اللازم في عروض وضرب الخفيف المهذب
- د - الطي في عروض وضرب المقتضب ، مع وجوب الكف في حشوه .

(١) العروضيون يكتبون مستفعلن في الخفيف مستفعلن على أساس انها اذا كتبت كذلك كانت مؤلفة من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق ، وذلك للاشعار بان الطي لا يدخلها ، والظاهر ان الطي لا يدخل في الخفيف التام لا المجزوء ، فللمجزوءات احكام اخرى ، الا ترى ان الطي لا يدخل مستفعلن في البسيط التام ، ولكن المتأخرين ادخلوه عليها في مجزوءات البسيط ، كما مر عليك .

أمثلة على الخفيف

لصالح الجعفري :

ارفعني الصدى عن محياك حتى لا أرى حائلاً ولو قيد شعرة
ارفعه وحاذري أن تعيثنى بقلوب تخذله دار هجرة

لعلي محمود طه :

ذكرني وقد نسيت ويا رب ذكرى تعيد لي طربي
وارفعني وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

لعبد الصاحب الموسوي :

يا ابنة الناس قد كبرت بقديسة مجرى الدماء في الأقرباء
اغريبني صباح محياك وقلبي آفاقه ودماني
أنت مني ، وكل حب لحب نسب شامس بلا آباء
أنت مني . . . ولينهدم سور اهليك إذا شيدوه في احشائي

لا براهيم طوقان :

انتم المخلصون للوطنية انتم العاملون من غير قنول
انتم العاملون من غير قنول بارك الله في الزنود القويصة
ما جحدنا افضالكم غير أنا لم تزل في نفوسنا امنية . .
. . في يدينا بقية من بلادكم فاستريحوا ، كي لا تطير البقية

لعبد الوهاب البياتي :

كأفت الأرض قبلنا	للعصافير مروحة
الأغاني طعنا	والزهور المفتحة
يا ضياعي أنا هنا	حجر مسل مطرحة
كم تسيت - يا أنا -	نبئت في أجحة

١٠ - المنسرح

اجزاء المنسرح عند العروضيين هي :

مستفعِلن مفعولات مستفعِلان مستفعِلن مفعولات مستفعِلن
وليس له شاهد من الشعر المعروف تتم فيه كل اجزائه عدا نواذر
شاذة لعلها من صنع العروضيين اما الموجود منه في الشعر العربي ، فهو
ما كان مطوي العروض والضرب ، وغالبا ما تكون (مفعولات) مطوية
أيضا فتتقل الى (فاعلات) . لذلك فان وزنه الشائع عند القدماء
والمحدثين هو :

مستفعِلن فاعلات* مفتعلان مستفعِلن فاعلات مفتعلان
ويدخل على (مستفعِلن) في حشود ما يدخل عليها في الابعار الأخرى
من الطي والخين والمنسرح نوعان تامان هما :

١ - المنسرح المطوي : ما دخل الطي عروضه وضربه ومن امثله
قول ابن أبي ربيعة :

قالت لئرب لها تحدثها لنفسدن* الطواف في عسر
قومي تصدي له ليعرفنا ثم اغزبه يا أخت في خفر
وتقطيعه :

قالت لئرب بن لها* حددتها
— — — — — — — — —
مستفعِلن فاعلات* مفتعلن

لنفسدن* نططواف* في عمري
— — — — — — — — —
مفاعِلن فاعلات* مفتعلن

٢ - المسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضه مطوية (مفتعلن)
 وضربها مقطوعا (مستعلن) أو مفعولن ومن أمثله قول المتنبي :
 شامية طالما لهوت بها تبصر في ناظري حياها
 فقبلت ناظري تغالطني وانساقت به فاهها
 حيث انتقى خدها وتفتح لبان وتغري نلى حياها
 وتقطيعه :

شاميتين طالمال هوتبها
 — — — — —
 مستعلن فاعلات مفتعلن

تبصر في ناظري م حياها
 — — — — —
 مفتعلن فاعلات مفعولن

والملاحظ ان ثالث آيات المتنبي عروضه صحيحة وهو نادر جداً .

ملاحظة :

يذكر العروضيون للمسرح نوعاً منهوكة ، فضلنا ذكره مع الرجز
 لأنه بالرجز أشبهه .

خلاصة المسرح :

- ١ - أكثر ما يرد منه العروض المطوية بضربين : احدها مطوي
 والآخر مقطوع .
- ٢ - يغلب في مفعولات ان تطوي فتنتقل الى (فاعلات) .
- ٣ - يدخل على مستعلن في حشوه الخبن والطي .

امثلة المنسرح

قال محمد علي اليعقوبي :

قد بايعتك القلوب طائفة فلا فكولا تری ولا ذمسا
حمت بامياها البلاد وان قلت ظبي الیفس سلت الهسا

وقال شفيق معاوف :

لله عند المغيب موقنا وللهموى عندنا تباريح
نرتقب الليل فوق رايسة يعبق منها العرار والشيخ
وانشمس في أفقها معلقة وحولها للسحاب توشيح
أهي وراء السحاب مجرة أطار عنها رمادها الريح

وقال بدر شاكر السياب :

ديوان شعري يعود من سفره ما ضرني لو يظل في وطره
وكان في جنة فأخرجه منها تجني الزمان في قدره
بين العذارى بيت متقلا ياليتني سائر على أثره
ويسهر الليل في مخادعها اني له حاسد على سهره
ينام فوق النهود ، دكرا فترجحن النهود من ذكره
ويوشك القطن في صحائفه ان يطلع المستعب من زهره

وقال علي محمود طه :

إذا ارتقى البدر صفحة النهر وضئنا فيه زورق يجري

وداعبت نسمة من العطر
حسوتها قبلة من الخير
أي معاني الفتون والبحر
على مجياك خصلة الشعر
جن جنوني لها وما ادري
تفرك اوحى بها الى تفري

وقال احمد عبد المعطي حجازي :

من ايا خضرة بدأت ارى
عينك ام حقلنا يغابني
عينك ام حقلنا .. اكاد ارى
هذا الطريق الذي اغاديه
فيروزه ، والتدى لآليه
ما يزدهي فيهما ازدهي فيه
والرمش طير له اغانيه
احسن بالخصب هاهنا وهنا

١١ - المديد المعتل (١)

اصل المديد الموجود في الشعر العربي هو :

١١٨ يرى العروضيون ان المديد مجزوء وجوبا لان اصله في الدائرة :
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن والموجود منه - عدا ما اخترناه - الانواع
التالية :

١ - ما كانت عروضه / فاعلاتن / وضربها مثلها ومن أمثلته قول
الميليل :

بالبكر انمروا الى كليباً بالبكر ابن ابن الفرار
ووزنه : / فاعلاتن فاعلن فاعلاتن / فاعلاتن فاعلن فاعلاتن /
٢ - ما كانت العروض محذوفة / فاعلن / والضرب مثلها ، ومن
أمثلته :

ساكني القصر ومن حله اصبح القلب بكم ذاهبا
ووزنه : / فاعلاتن فاعلن فاعلن / فاعلاتن فاعلن فاعلن /
٣ - ما كانت العروض محذوفة / فاعلن / والضرب مقصوراً / فاعلاتن /
ومن أمثلته :

لا يفران امرء عيسيه كل عيس صائر للزوال
ووزنه : / فاعلاتن فاعلن فاعلن / فاعلاتن فاعلن فاعلن /
٤ - ما كانت عروضه محذوفة / فاعلن / وضربها ابنر اي اجتمع
فيه الحذف والقطع / فاعلن / وثقلت الى / فاعلن / .

ومثاله : انما الدلفاء با قوتة اخرجت من كيس دهقان
ووزنه : / فاعلاتن فاعلن فاعلن / فاعلاتن فاعلن فاعلن /
واللاحظ ان هذه الانواع هجرت من قبل العصر العباسي عدا أبيات
لأبي العتاهية . واستمر هجراتها الى شعرنا المعاصر .

فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تحاماه أكثر شعرائنا ،
القدماء والمحدثين ، واختاروا من أنواعه نوعين دخلتهما بعض العلل
فخففت من ثقل المديد فأصبح على الشكل التالي :

فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعلن فعِلن
وهو بهذا الشكل المخفف نوعان :

١ - المديد المحدوف المخبون : وهو ما دخلت غلة الحذف عروضه
وضربه فأصبحت (فاعلا) ثم دخلها زحاف الخبن فصارت (فعِلا)
ونقلت الى (فعِلن) ومن أمثلته قول أبي نواس :

أيها المنتساب عن ثمره^١ لست من ليلي ولا سمره^٢
لا اذود الطير عن شجره^٣ قد بلوت المرء من ثمره^٤

وتقطيعه :

لا اذود ط طير عن شجره
— — — — —
فاعلاتن فاعلان فعِلن

قد بلوتل مرر من ثمره

— — — — —

فاعلاتن فاعلن فعِلن^(١)

١١ هذا النوع من المديد يكثر في الشعر الحديث وهو كثير الشبه
بالخفيف الثاني فإن وزنه غالباً (فاعلاتن فاعلان فاعلان) وهو لا يزيد عن
المديد إلا بحرف متحرك ، لذلك فقد يقع الخلط بينهما ، كما وقع شاعر
من أكبر شعراء العرب اليوم في مثل ذلك . انظر من قصيدة له من هذا

٢ - المحذوف المقطوع : وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة
 (فعِلن) وضربه محذوفاً مقطوعاً - أي دخلته بعد الحذف علة القطع
 وهي حذف ساكن الوند واسكان ما قبله - فتصبح (فاعل °) وتنقل
 الى فعِلن . ومن امثله قول عدي بن زيد :

يا سليبي اوقدي النارا ان من تهوين قد حارا
 رب نارم بت ارمقهما تقضم الهندي والغارا
 وبها فلي يؤججهما عاقد في الخصر زفارا

وتقطيعه :

المبدع مطاعها : مرحباً يا ايها الأرق : الدور التالي مع تقطيعه لتجد انه
 حلق في حموه بين فاعلن ومفاعِلن ومستفعِلن :

مرحباً يا صفوة السم	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن
يا مطيلاً برهسة العمر	فاعِلن	فاعِلن	فاعِلن
يا تديمي ورقسة البحر	فاعِلن	مفاعِلن	فاعِلن
وتهادي النجوم في الأثر	فاعِلن	مفاعِلن	فاعِلن
وخفوت الاضواء كالخدر	فاعِلن	مستفعِلن	فاعِلن
دب في جسمه مارد اشمر	فاعِلن	مفاعِلن	فاعِلن
لوحة فوق طاويسة البهر	فاعِلن	مفاعِلن	فاعِلن
لنداعي الأفكار والصور	فاعِلن	مستفعِلن	فاعِلن

رَبِّ قَارِن	بَثَّتْ أُرْ	مَقَهَا	تَقَضَّيْنِ	دَيَّيُولْ	غَاوَا
— — —	— — —	— — —	— — —	— — —	— — —
فَاعِلَاتِنِ	فَاعِلِنِ	فَعِلِنِ	فَاعِلَاتِنِ	فَاعِلِنِ	فَعِلِنِ

ملاحظة :

يدخل في حشو المديد زحاف الخبن كما يدخل في عروضه وضربه .

أمثلة على المديد المعتل

لحافظ إبراهيم :

حال بين الجفن والوسن	حائل لو شئت لم يكن
انا والأيام تقذف بي	بين مشتاق ومفتتن
لي فؤاد فيك تنكره	اضلعي من شدة الوهن
وزفير لو عاشت به	خلت نار القرس في بدني

ولمحمد مهدي الجواهري :

ان عرسي وهي جامعة	فجة • • لون من الأدب
جاءت (الكافون) توقده	وبه جزل من الحطب
فوق بعض بعضها طبقاً	لائذات صنع مرتقب
خفن فاستسلمن من فزع	للسنايا شر مرتقب
ومشى برد الرماد بهما	كشي الموت في الركب

ولإيليا أبي ماضي :

كل نجم لا اعتداء به	لا أبالي لاح او غريبا
كل نهر لا ارتواء به	لا أبالي سأل او نضباً
اسقني الصبياء ان حضرت	ثم صف لي الكأس والحبيا
ليس يرويني مقالـك لي	انها العقيان منسكباً

ولعليه بنت المهدي :

مـال تكذبي وتصديقي	لم أجد عهداً لمخلوق
ان ناساً في الهوى غدروا	احدثوا نقض الموائيق
لا تراني بعدهم أبداً	اشتكي عشقاً لمعشوق

١٢ - المجتث

اصل المجتث عند العروضيين هو : (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)
في كل شطر ولكنه مجزوء وجوبا . وهو . كما ترى . افتراض اوجيه
التزامهم بالدائرة . والا فان الموجود منه في الشعر العربي - على قلته -

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويدخله زحاف الخين في جميع اجزائه . كما يدخل (التشعيت)

في ضربه .

وهو نوع واحد . من أمثله قول ابن المعتز بعد انتقال الخلافة من

سامراء :

قد افقرت (سرء من را) فسا لشيء دوام

فالنقض يحصل منهما كأنها الآجام

ماتت كما مات فيل تسل منه العظام

وتقطيعه :

ماتت كما مات فيل تسلن هلعظامو

— — — — —

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

والملاحظ ان ضرب البيت الثاني (آجامو) قد دخله التشعيت

فأصبح (فاعلاتن) .

خلاصة المجتث :

١ - المجتث نوع واحد هو (مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر

٢ - يدخله زحاف الخين - حذف الثاني الساكن - في جميع

اجزائه . ولا يدخله الطي في مستفعلن .

٣ - تدخله علة التشعيت في الضرب وهي علة غير لازمة .

أمثلة على المجتث

قال علي الشرفي :

من أجل أسعاد قلب	قد استظيئت قلوب
وكي يكون وقود	يجف غصن رطيب
تتوب من جرم ذنب	وتستجد ذنوب
تبنا وعدنا فهلا	من أن تتوب تتوب

وقال عزيز اباطة :

بين الجوانح قلب	مدائه بك صب
يعضو اليك ويهفو	فإن دجا الليل يصير
محلا عنك صاد	والورود ملآن عذب
هواك لي حين اغفو	هوى ، وحين أهب

ولاحمد الصافي النجفي :

ترمي السلام لبعض	رمي الطعام لكل
هذا مخافة عض	وذا مخافة سب

وقال ابو ماضي :

من كل شمطاء ولئى	شبابها والغرور
كأنما التهم منها	— مقطب مزور —
كيس على غير شيء	من الحلى مصرور

ولحمد علي يعقوبي :

يهنيك يا مصر عيد	قد تم فيه الجلاء
يوم تحصل فيه	اضيافك الثقلاء
مودعين ولكن	ما في الوداع احتفاء
ورب ثاور بارض	يسل منه الشواء



تمارين على الابداع السابقة

قسطع الايات التالية واعرف بحر ها وتوعها ونوع الزخاف والعلة فيها :

- ١ - قاله كم شاعر أخو حرق
إذا رأى الشمس وهي غاربة
شم على الزهرة الأسى ووعى
٢ - أعوامه السبعون زينة
الشعرات البيض في رأسه
والمطر العالق في جفنه
٣ - عينك كالحفرة زه
وعن قريب سوف تغيى بالغيوم المطبقة
٤ - ذكراتي لا يخلثك أن كنت عذبة حيناً لقلبي الصادي
سوف احنو عليك ، امسح من أسراك الجامحات مائي وزادي
وطيوراً أقر فوق جناحيها : بعيداً عن غربتي في بلاد
٥ - تأسق الله دهرأ
حتى جلاني شعراً
خياله السبح ندنى
٦ - قد رفعنا الدماء صارية
ثم عدنا نظماً حناجرنا

١٢١ عبد الوهاب البياتي

١١ شفيق معلوف

١٤١ محمد الهجري

١٣١ ضياء الدين الخاقاني

١٦١ عبد الأمير معل

١٥١ بدوي الجبل

- ٧ - حتى اذا نفث الشواء وقيل : حبك يا لهيب
 جاءوا - ولست بعارف : من هم ؟ - يزكون التعب
 ٨ - أموت قور العين فيك منعاً يحذرني نفث من المرج عاطر
 ويلقحني هذا البنفسج ، ولتكن مسارح عيني الربى والمخاض
 وآخر ما اصغي اليه من الصدى خرب لك يضي ، وهو في الموت سائر
 ٩ - هل خفت ان اغتني ؟ ام خفت ان تفقر
 يا صاحب النوال جر واطلم ، فلن اتحر
 من كان في أسفل الهرة لا يتحدر

(٨) محمد الهمشري

(٧) شاكر حيدر

(٩) الياس فرحات

١٣ - المضارع

المضارع عند العروضيين مجزوء وجوباً لأن أصله في الدائرة
(مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) والموجود منه هو : (مفاعيلن فاعلاتن) في
كل شطر . ومع ذلك فقد أوجبوا الزحاف في حشود ، فأما أن تكون
مفاعيلن مقبوضة (مفاعلن) وأما مكفوفة (مفاعيل) .
والمضارع قليل جداً في الشعر العربي وقد سبق أن ذكرنا أن الزجاج
والأخفش أنكراه مع المفتضب ، وأحسب أن ابن عبدربه في العقد لم
يجد شاهداً يرضيه فنظم القطعة التالية :

أرى للصبا وداعاً	وما يذكر اجتماعاً
كأن لم يكن جديراً	يحفظ الذي أضاء
ولم يصبا سروراً	ولم يلهنا ساعاً
فجدد وصال صبر	متى تعصه اطاعاً
وان تدن منه شبراً	يقربك منه باعاً

ونقطيعه :

أرى لصص	باوداعاً	وما يذك	وجتماعاً
ن - ن - ن	ن - ن - ن	ن - ن - ن	ن - ن - ن
مفاعيل	فاعلاتن	مفاعيل	فاعلاتن

ملاحظة :

لم أجد فيما بين يدي من الشعر الحديث ، أمثلة للمضارع ، سوى
قصيدة لعبد الأمير الحصري من ديوان (سبات النار) بعنوان :

(ترقيلة الى الرقاد) منها :

الى ايسا هديل تصليين يا نخيلي
ولا صوت لم تضيعة فمقات العويل
وعن ايسا لسان قد انفض كل قيل
آلم تبرحي شرودا مع (الاج) و (الثقل)
وقدمات الاغاني على صفة الصليل
اكو ايسا ثالي ونشاق للوحول

وهي قصيدة طويلة تقرب من ثمانين بيتا :

١٤ - المتدارك او الخيب

وهو البحر السادس عشر في تقسيم العروضيين . وسمي متداركا
لأنه لم يرد عند الخليل وانما تداركه عليه تليذه الاخفش الاوسط .
ووزنه في الدائرة :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن
وقد وجدت له آيات قليلة جداً على هذا الوزن . ولعلها من صنع
العروضيين والا فالموجود من قصائده قد دخله التغيير بالخبن والاضمار .
ومن أمثلة المتدارك عندهم :

جاءنا عامر سالماً سالماً بعدما كان ما كان من عامر

وتقطيعه :

جاءنا عامر ن سالمن سالحين

— — — — —

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

بعد ما كانا كانن عامري

— — — — —

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

وذكروا له أيضاً مجزوءات : أحدها مرفعل والثاني مذبل والثالث
صحيح^(١) وكلها لا مثيل لها في شعرنا المعروف ولذلك فقد حكم أكثرهم

(١) مثال مرفعل :

دار سعدي بشحر عمان قد كساها البلى الماوان

ووزنه : فاعِلان فاعِلن فعِللان فاعِلن فاعِلن فعِللان

ومثال المذبل :

بشدوذ سلامة هذا النوع من المتدارك . وإن المطرد هو استعماله مخبونا
أي (فعِلان) في جميع الاجزاء .

والموجود من هذا المتدارك المخبون نودان :

١ - نوع عروضه مخبونة تضربه ومن أشهر أمثله قصيدة الحصري

القيرواني :

يا ليل القشب متى غدده	أقيام الساعة موعده
وقد السار قارقه	اسف والين يبعده
صاح والخمر جنى فسه	سكران اللحظ معر به
نصبت عيناي له شركا	في النوم فعز تصيده
يامن سفكت عيناه دمي	وعلى خديسه تورده
خداك قد اعترفا بدمي	فعلام جفونك تجعده

وتقطيعه :

يامن سفكت شينا هدمي

— — — — —

فعِلان فعِلان فعِلان فعِلان

وعلى خديدي هتور ردهو

— — — — —

فعِلان فعِلان فعِلان فعِلان

هذه دارهم افقرت ام زيور محتها الدهور

ووزنه : فاعِلان فاعِلان فاعِلان فاعِلان فاعِلان

ومثال الصحيح :

قف على دارهم وابكيين بين اطلالها والدمع

ووزنه : فاعِلان فاعِلان فاعِلان فاعِلان فاعِلان

باسكان العين هل هو قطع ثم تشعيت وكلاهما علة وهي لا تدخل الحشو
عادة .

٢ - حتى لو التزمنا بان هذا التغيير (تشعيت) أي علة جارية
مجرى الزحاف ، ولكنها أحيانا تكون لازمة فيه كما في ضرب الكونرية
او كل الضروب التي يسبق رويها حرف ساكن .

٣ - ان عروضه غير ثابتة فهي مرة مخبونة (فعِلن) وأخرى
مقطوعة (فعَلن) في القصيدة الواحدة . ولو تجاوزنا ذلك واعتبرنا
عروضه كمروض المتقارب ، فانا لا نجد في هذه القصائد (المتداركية)
جزءا واحدا في الحشو او في العروض والضرب يشير الى هذا الاصل
المفترض . وهذه ظاهرة لا نجدها في بقية الأبحر .

من أجل ذلك فاني أرى لسلامة اضطراب هذا البحر ، ان سلك
به هذا السبيل :

وهو ان نقسسه الى بحرین نسبي احدهما (المتدارك) وهو ما جاء
على (فاعلن) - وهو كما رأيت وزن مهجور - . والآخر (الخبب)
وهو ما جاء على (فعِلن) وهو الشائع اليوم .

وبذلك نسلم من كل هذا الاضطراب فاذا سارت (فعِلن) هي
تفعية الخبب الاصلية فان زحافا واحدا يدخلها هو (الاضمار) فلا
تشعيت ولا قطع ولا علة جارية مجرى الزحاف . ولهذا الرأي ما يؤيده .
قديما وحديثا .

فمن القدم اعتبارهم سلامة تفعيلات المتدارك شذوذا كما مر .
ومن الحديث : انهم لا ينظمون - في غير الشعر الحر - الا من
الخبب .

وهذا الأمر لا يكلفنا غير زيادة تفعيلة على التفعيلات الثمان التي
تتكون منها الأبحر : أما موضوع استخراجها من الدائرة فهو أمر ليس
بذي بال : بعد أن كانت الدوائر قضية مفترضة .

أمثلة على المتدارك والخبب

فمن المتدارك قول عبد الوهاب البياني :

يا ملاكي الصغير	هل عرفت الألم
والبكاء المرير	والهوى والندم
والطريق الأخير	وخيب السأم ^(١)

ومن الخبيب قول شوقي :

مضناك جفاد مرقد	وبكاه ورحم عود
يستهوئ الورق تأوه	ويذيب الصخر تنهد
ويناجي النجم ويتعبه	ويقيم الليل ويقعده
كم مده لطيفك من شرك	وتأدب لا يتصيد
فمساك بغض مسعفه	ولعل خيالك مسعده

وقال محمد علي الجوماني :

لك هذا الروض زقاقه
وخزامه وشة أنقبه
والغصن الرطب يعاقبه
غرد للفن على فسه

(١) الاضطراب الأولى منها مذالة : فاعلان .

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (الخريف) :

بالأمس تخايَلُ فتانا مخضِرُ الشوْبة هيسانَا
نلقِي الأحزانَ بآيكته ونبتُ اليه بلايانَا
ونلوذ به من دنيانَا
فيذيب الحزن بفرحته ونهيم هناك بربوتَه
طيرا ونفرَدُ شيدانَا

الزحافات والعلل

سبق ان عرفنا الزحاف والعلة : في أول هذا البحث ، وتلخص لنا
من تعريف كل منهما ان :

الزحاف :

- ١ - لا يكون الا في ثاني السبب .
- ٢ - انه نقص دائماً ، اما بحذف حركة ، او حذف حرف ساكن
او متحرك .
- ٣ - انه يدخل كل تفعيلات البيت حشواً وعروضاً وضرباً .
- ٤ - انه غير لازم .

اما العلة :

- ١ - فتدخل الاسباب والاولاد .
- ٢ - وتكون بنقص في التفعيلة كما تكون بزيادة عليها .
- ٣ - انها تختص بالاعاريض والاضرب .
- ٤ - انها لازمة ، بمعنى انها لو دخلت في موضع من البيت لزممت
في نفس الموضع من الابيات الاخرى هذه هي خصائص كل منهما
- عند العروضيين - وقد يكون في هذه القواعد بعض الشذوذ ، فهناك
من الزحاف ما هو لازم ، ومن العلى ما ليس بلازم ، وسي عندهم
بالزحاف الجاري مجرى العلة ، والعلة الجارية مجرى الزحاف .
ولكننا بعد استعراض هذه الابحر ، وما يدخلها من زحاف او علة
ظهر لنا ، ان العروضيين ذكروا أنواعاً كثيرة من هذه الزحافات والعلل ،

واكثرها وهي لا واقع له . وليست له آية فائدة تذكر ، بالاضافة الى
 انه أثقل فن العروض على كثير من طلابه . والسبب في ذلك امران :
 أولاً - ان العروضيين - كما قلنا - التزموا بنظام الدوائر التي
 فرضت عليهم شكلاً معيناً للبحر يتعارض مع ما هو متعارف في الشعر
 العربي . وقد اضطروهم الجمع بين الشكليين المتعارضين الى استحداث
 أنواع من العلل لا وجود لها في الشعر العربي . كما حدث ذلك في بحر
 السريع حين افترضوا ان أصله (مستفعِلن مستفعِلن مفعولات) بينما
 ترى في الموجود منه (فاعِلن) في مكان (مفعولات) . وللجمع بين
 هاتين التفعيلتين أحدثوا مصطلحات : (الكسف . والوقف . والصلم)
 وهكذا في غيره من الأبحر .

ثانياً - انهم وجدوا آياتاً - وبخاصة في الشعر الجاهلي - رويت
 بشكل يختلف تماماً عن الوزن المقبول للبحر . وتحص الأذن الموهبة
 بنشاز فيها . لكن العروضيين اعتبروا هذا النشاز من جوازات
 ذلك البحر ، فأحدثوا له نوعاً من الزحاف او العلة ، قد يقتضي
 حذف حرف متحرك ، او قد يجمع زحافين غير مستساغين في تفعيلة واحدة ،
 او قد يزيد حرفاً او حرفين او أكثر على وزن البيت ، ويسموا لكل ذلك
 اسماً ومصطلحات . مع ان الأمر لا يتطلب أكثر من الحكم بشذوذ
 هذا البيت ، او الشك بصحة روايته على هذا الشكل ، خصوصاً وانهم
 يروون لبعض هذه الآيات الشاذة روايات مقبولة .

يضاف الى ذلك ان التغييرات الطارئة على الوزن - سواء كانت
 زحافاً أم علة - بقيت شائعة في شعرنا العربي دون ان تحص الأذن
 بنشازها ، ولكنك لن تجد من الشعراء العرب ، قديماً وحديثاً ، من

أجاز لنفسه أن يتبع هذه التغيرات الناشئة .

وخذ مثلاً لذلك قول المرقش العبدى :

هل يرجعن لي لمتى أن خضبتها الى عهدى قبل المشيب خضابها
ألا تحسن أن البيت بحاجة الى (واو) او (فاء) قبل هل ؟ !
ولكن العروضيين اعتبروا رواية البيت صحيحة ، فأحدثوا تغييراً في
(فعولن) الاولى بحذف الحرف الاول منها وسماوا ذلك بـ (الخرم)
واشتبهوه (علة) جارية مجرى الزحاف . وامثال ذلك من العلل كثير .
كذلك ورد البيت التالي :

وكان أبانا في افانين ودقه كبير افسر في بجاد مزمل
وانت تحسن بأن الواو هنا زائدة . ولكنهم صححوا الرواية
وسموا هذا التغيير (بالخرم) وهكذا .

من أجل ذلك فقد حذفنا من الزحافات والعلل ، كل ما وجدناه
غير شائع في شعرنا العربي . القديم منه والحديث ، لعدم الحاجة اليه .
ولئلا تثقل هذا الفن بمصطلحات ليس لها أكثر من شاهدٍ او شاهدين .
لذلك فلم يبق لدينا من هذه التغيرات : الجائزة او اللازمة ، غير
الزحافات والعلل التالية :

أنواع التغيرات الشائعة

الزحاف قسمان :

أ - زحاف باسكان المتحرك وهو نوعان :

- ١ - الاضمار : وهو اسكان الثاني المتحرك ويدخل على (متفاعلين) فتنتقل الى (مستفعلين) .
- ٢ - العصب : وهو اسكان الخامس المتحرك . ويكون في (مفاعلتين) فتنتقل الى (مفاعيلين) .

ب - زحاف بحذف الساكن وهو اربعة :

١ - الحذف : حذف الثاني الساكن ويكون ذلك في تعجيلات منها :

مفاعلين	فتنتقل الى	مستفعلين
ففاعلين	فتنتقل الى	ففاعلين
مفاعلتين	فتنتقل الى	مفاعلتين
مفعولات	فتنتقل الى	مفعولات

٢ - الضي : حذف الرابع الساكن ويكون ذلك في :

مفعولين	فتنتقل الى	مستفعلين
مفاعلات	فتنتقل الى	ومفعولات

٣ - القبض : حذف الخامس الساكن ويكون ذلك في :

مفعول	فتتصير	مفعول
مفاعيلين	فتتصير	ومفاعيلين

٤ - الكف : حذف السابع الساكن ويكون في :

مفاعيلين	فتتصير	مفاعيل
----------	--------	--------

فاعلاتن فتصير فاعلاته^(١)

والعلة فسمان :

١ - علة بالزيادة وهي نوعان :

١ - التذييل : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة^(٢) وتدخل

على :

فاعلتن فتصير فاعلتان^٣

ومتفاعلتن فتصير متفاعلتان

مستفعلتن فتصير مستفعلتان^(٤)

فاعلاتن فتصير فاعلاتان

٢ - الترفيل : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة وتدخل على :

(١) وقد استغنينا من الزحافات عن (الوقص) حذف الثاني المتحرك من متفاعلتان . و (العقل) حذف الخامس المتحرك من متفاعلتان . لعدم ورود ذلك الا في الشواذ التي لا يقاس عليها .

كذلك استغنينا عن ذكر الزحافات المزدوجة كما (لجبل) و (الغزل) و (تشكل) و (النقص) وذلك :

١ - لنقل اجتماع زحافين في تفعيلة بحيث لو اجتمعا تحس الاذن بنشأته الا في القابل منها كالتقص .

٢ - انها لو وجدت مستضافة فليست هي اكثر من اجتماع زحافين ذكرناهما باسمهما . فلماذا المصطلح الثالث ؟

(٢) لم تقل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وقد مجموع لنوجد بينه وبين التسييع .

(٣) مستفعلتان في ضرب الرجز لا يدخلها التذييل الا اذا دخلها القطع ايضا فتصبح مفعولان .

متفاعلاتن فتصير متفاعلتين

ب - حلة بالنقص وهي أربعة أنواع :

١ - القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان متحركه وتدخل

على :

فعولن فتصير فعول°

وفاعلاتن فتصير فاعلاتن°

٢ - القمط : حذف ساكن الوند المجسوع واسكان ما قبله ويكون في :

فاعلتن فتصير فعلتن أو (١) (فاعلتن°)

متفاعلتن فتصير متفاعلتن (فاعلتن) أو متفاعلتن°

٣ - الحذف : إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة ويدخل على :

فعولن فتصير فعوا أو (فعلن°)

ومفاعيلن فتصير فعولن أو (مفاعلي)

وفاعلاتن فتصير فاعلتن

٤ - الحذف : حذف الوند المجسوع من آخر التفعيلة ويكون في :

متفاعلتن فتصير متفا أو (فعيان) (٢)

(١) كان يحسن دمج القصر والقمط بمصطاح واحد هو : حذف

الساكن الأخير من التفعيلة واسكان ما قبله .

(٢) استغنينا من العلل عن :

١ - التسميع : « زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف »

لعدم الفرق بينه وبين التثنية .

٢ - القمط : اجتماع العصب مع الحذف في (مفاعلتن) لتصير

فعولن ، لعدم الحاجة اليها بعد ان اعتبرنا ان اصل الوافر (مفاعلتن

مفاعلتن فعولن) .

شدوذ في احكام الزحاف والعلة

١ - الزحاف الازم :

قلنا ان الزحاف لا يلزم ولكن قد توجد في بعض الابهج زحافات لازمة فاقضى التنبيه عليها منها :

١ - القبض : في عروض الطويل وفي بعض اضره فتصبح مفاعيلن (مفاعيلن) .

٢ - البتر : اجتماع القطع مع الحذف في (فاعلاتن) و (فعولن) وذلك لوجود هذين المصطلحين لوجود مصطلح ثالث لاجتماعهما انقال لا معنى له .

٣ - الضلم : حذف الوند المفروق من مفعولات

٤ - الوقف : اسكان السابع المتحرك منها

٥ - الكسف : حذف السابع المتحرك منها لانها لم تعتبر مفعولات اصلية في بحر السريع .

٦ - الخرم : وهو اسقاط اول الوند المجموع في صدر البيت من (فعولن) و (مفاعلاتن) و (مفاعيلن) وذلك لضعف روايات مثل هذه الابيات . ولعدم وجود مشابه لها في شعرنا العربي ولذلك نستغني عن جميع المصطلحات الفرعية للخرم مما يسمى بـ (التلم ، والثرم ، والعصب ، والقسم ، والجمم ، والسنر) ويستثنى من ذلك ما نهينا عليه في المتقارب من وجود الخرم في اول عجزه كعلة جارية مجرى الزحاف .

٧ - الخزم : وهو زيادة حرف او اكثر الى اربعة او ثمانية حروف في اول البيت ، لنفس السبب السابق .

٢ - الخبن : في

أ - البسيط : لثاء فتصبح فيه فاعلن (فعِلن) •

ب - مخلف البسيط : اذا صاحبه انقطع فتصبح مستفعلن (مفاعل °)

وتنقل الى (فعولن) •

ج - في بعض انواع المزيد بصاحبة الحذف فتصير (فاعلاتن)

الى (فعِلن) •

د - في بعض انواع الخفيف مع الحذف أيضا •

٣ - العصب : في الواقر المجزوء او الهزجي •

٤ - الطي في :

أ - بعض انواع المنسرح فتكون (مستفعلن) مقتعلن •

ب - في الخفية : المقتضب كما سيناه •

٢ - العلة غير اللازمة :

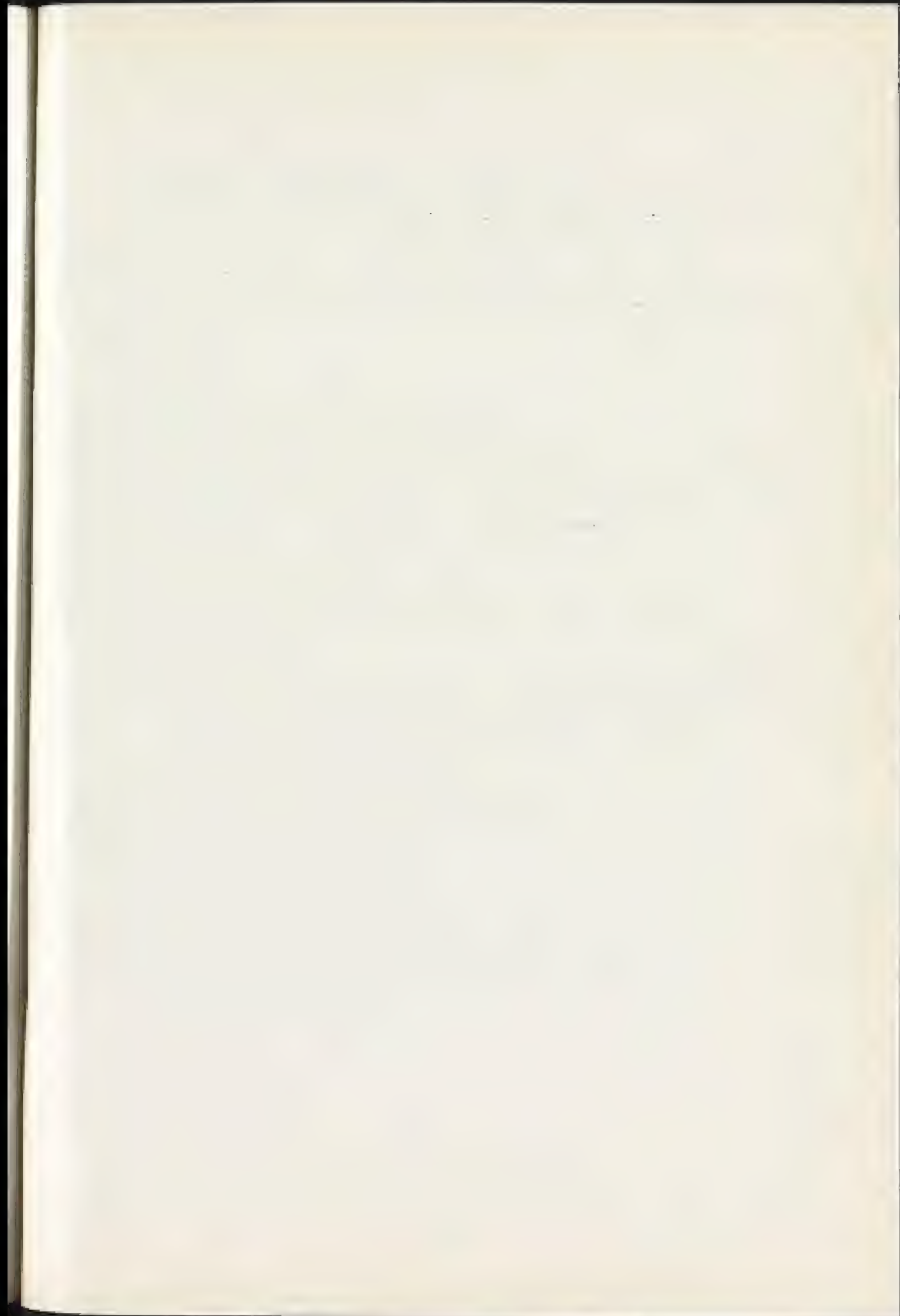
وهناك علة جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم هي :

١ - التشعيت : في بعض ضرب الخفيف والمجث - وهو حذف

اول او ثاني الوتد المجسوع - فتنتقل فاعلاتن الى مفعولن •

٢ - الحذف : في عروض المتقارب فقد تكون مرة (فعولن)

واخرى (فعو) •



القسم الثاني

الأيقاع في النفعيلة

١ - عروض الشعر الحر

٢ - عروض البند

30

1891

عروض الشعر الحر

بداية حركة الشعر الحر :

كتب المرحوم بدر شاكر السياب ، عن الشعر الحر ، في مقدمة ديوانه (أساطير) :

« وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حباً) من ديوان أزهار ذابلة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب ، اذكر منهم الشعرة المبدعة نازك الملائكة » . وكتبت السيدة نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) : أن (بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد) . و (كانت اول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا) . وقد نشرت في بيروت ، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من الرمل (١) . وقالت عن سبب اكتشافها للشعر الحر : (وكنت كنت تلك القصيدة ، اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء (الكوليرا) الذي داهمها ، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد سافقتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر) (٢) .

(١) (٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة الطبعة الاولى ص ٢١ ، ٢٢

فأنت تجد ان بدراً يدعي الاسبقية على نازك — وان لم يدع
 اكتشاف الشعر الحر — وان نازك تدعي الاسبقية والاكتشاف معا . .
 ثم كان من الشباب من اقتصر لاسبقية بدر ، ومنهم من اقتصر لنازك ،
 والكل بعيد عن الواقع التاريخي والادبي لهذه الحركة — وذلك
 للملاحظات التالية :

١ - قصيدة الكوليرا ليست شعراً حراً :

ان قصيدة الكوليرا ليست شعراً حراً ، بالمعنى الذي نعرفه اليوم
 عن الشعر الحر من عدم التقيد (بنظام) لعدد التفعيلات والقوافي ،
 وانما هي موشحة ذات ادوار اربعة ، يتألف كل (دور) من ثلاثة عشر
 شطراً مختلفة التفاعيل ضمن نظام ينطبق على كل دور منها :

فالشطر الاول من كل دور تفعيلتان .

ثم من الثاني الى الحادي عشر — هذا الثالث والتاسع — اربع
 تفعيلات في كل دور .

اما الثالث والتاسع والثالث عشر ، من كل دور ، فهي ست
 تفعيلات .

والثاني عشر (كلمة) واحدة تتكرر ثلاثا . مكونة ثلاث تفعيلات
 في كل الادوار الاربعة . هذا من جهة التفعيلات اما القوافي فهي الاخرى
 ذات نظام مطرد :

فينفرد الشطر الاول بقافية

ويتعدد الثاني ، والثالث ، والسادس ، والتاسع بقافية

والرابع والخامس بقافية

والسابع والثامن بقافية

والثاسع وما بعده بقافية

وهل مثل هذا التنظيم يختلف في شيء عن (نظام) موشحات
أبي بكر بن الأبيض^(١) ، وأبي بكر بن زهير وغيرهما من الأندلسيين ذات
التفاعيل والقوافي المختلفة ، فموشحة ابن الأبيض ذات أدوار يتضمن كل
دور اثني عشر شطرا مختلفة التفاعيل والقوافي ، لكن إذا كان الشطر
الأول من تفعيلتين ، والخامس تفعيلة واحدة ، كان كل شطر أول ،
وخامس كذلك في جميع الأدوار .

ولنكون على بينة من الأمر . خذ هذين الدورين من قصيدة
(الكوليرا) مع الإشارة إلى عدد التفعيلات فيها لتعرف أن شاعرتها
قادت الموشحات الأندلسية في نظامها . ولم تكتشف الشعر الحر في
انطلاقه من قيود العدد والقافية ، ووزن القصيدة هو الخب (فعلن
فعلن) وقد ادخات الشاعرة في حموه (فاعل*) أحيانا :

سكن الليل* (٢)

اصغ الى وقع صدى الآث* (٤)

في عمق الظلمة تحت الصمت على الاموات* (٦)

صرخات تعاو تضطرب* (٤)

حزن يتدفق بالنهب* (٤)

يتعثر فيه صدى الآهات* (٤)

في كل فؤاد غليان* (٤)

في الكوخ الساكن احزان* (٤)

١١١ تجد نماذج هذه الموشحات في الفصل الخمسين من مقدمة ابن

خلدون وفي الإعداد ١٨ و ١٩ و ٢٠ من سلسلة (مناهل الأدب العربي) .

في كل مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلمات* (٦)

في كل مكانٍ يبكي صوت* (٤)

هذا ما قد مزقه الموت* (٤)

الموت* الموت* الموت* (٣)

ياحزن النيل الصارخ مما فعل الموت* (٦)

هذا هو الدور الأول من القصيدة ، أما الثاني فأرجو ان تلاحظ فيه الالتزام بهذا العدد المعين من التفعيلات ، بنفس الموضع من الدور الأول :

طلع الفجر (٢)

اصغ الى وقع خطى الماشين (٤)

في صمت الفجر ، اصغ : انظر ركب الباكين (٦)

عشرة أمواتٍ عشرونا (٤)

لا تحصر اصغ للباكين (٤)

اسمع صوت الطفل المسكين (٤)

موتى ، موتى ، ضاع العدد* (٤)

موتى ، موتى ، لم يبق غد* (٤)

في كل مكانٍ جسد يندبه محزون (٦)

لا لحظة اخلاذٍ لا صمت* (٤)

هذا ما فعلت كف الموت* (٤)

الموت* الموت* الموت* (٣)

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت* (٦)

٢ - جماعة أبولو والشعر الحر :

ولو تنزلنا واعتبرنا (الكوليرا) شعراً حراً - وهي ليست كذلك - فالذي يعرفه المتتبعون لهذه الحركة ، انها كانت في شعرنا المعاصر اقدم من هذا التاريخ ، فهو بهذا المصطلح : (الشعر الحر) وبهذا التحديد : (الذي لا يتقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر) وبنفس التصادج أيضا ، موجود من سنة ١٩٣٢ على يد جماعة أبولو في مصر . يقول المرحوم خليل شيبوب في مجلة (أبولو) وهو ينشر قصيدته الحرة (الشراع) - : (الشعر المنطلق أو (الشعر الحر) غير الشعر المنثور ، لأن اثر الشعر انما هو اقتكاكه من قيود الوزن والقافية ، فان حفظت القافية صار هذا الشعر ثرا مسجعا ، أما الشعر المنطلق فسيذهب في الاحتفاظ بالوزن فقط اما القافية ، فقد اختلفوا في ابقائها او اغفالها ، وقد آثرنا ابقاؤها . . . وان كل شطر من هذه القصيدة يرجع الى مثله من بحور الشعر او مجزئتها (١) .

تسامة كما قالت مكتشفته بعد ثلاثين عاماً : (الشعر الحر جارم على قواعد العروض العربي ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع النواحي ، والمجزوء ، والمشطور جميعا) (٢) .

وقد علق المرحوم (ابو شادي) على القصيدة ، قائلا :
(نرحب كل الترحيب بصياغة هذه القصيدة ، الى جانب روحها الفنية المتعة ، ولا نقول هذا مجاملة ، فليس للمجاملة سبيل الى هذه المجلة ، وانما يرجع تقديرنا للشعر الحر الى سنوات مضت - راجع مختارات وحي العام ص ٤٤ - وفي اعتقادنا ان الشعر العربي أحوج

(١) مجلة أبولو العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١٢٠ .

ما يكون الآن إلى الشعر الحر ، وإلى الشعر المرسل ، إذا أردنا أن نهض
به نهضة حقيقية (١) .

وفي قول شيبوب : (وقد اختلفوا في إبقائها أو اغفالها وقد آثروا
إبقائها) ومن قول أبي شادي وإشارته لديوان (وحي العام) الذي
صدر سنة ١٩٢٥ ما يدل على قدم المحاولة عند الجماعة .

وفي السنة الحادية عشرة من (الرسالة) ١٩٤٣ في الأعداد ٥٣٨ .
٥٣٩ ، ٥٤٠ حوار حول (الشعر الحر) وسنوه (الشعر المرسل) اشترك
فيه كل من دريني خشبة ، وسهير القسماوي ، و خليل شيبوب ، والعقاد
وغيرهم . وقد جاء فيه هذا التحديد :

(والشعر الحر هو الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ،
فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد
تصل تفعيلاته إلى ثمان أو عشر ، أو اثني عشرة ، وذلك في القصيدة
الواحدة ، والشعر غير مقيد في أبياتها بعدد من التفعيلات) (٢) .

وقد ترجم المرحوم علي باكثير رواية (روميو وجوليت) لشكسبير
في حدود ١٩٣٦ - كما يقول في مقدمتها - وطبعها سنة ١٩٤٦ بهذا
النوع من الشعر . وهو يسميه (الشعر الحر) دون أن يدعي اكتشافه
وكل ما قاله : (إن هذه الطريقة في النظم هي أصلح ما يترجم به شكسبير ،
وإعونه على الاحتفاظ بروحه) ثم يحدده بقوله : (وهو - أعني النظم -
حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد) (٣) .

(١) أبولو العدد ٣ ، السنة الأولى .

(٢) مجلة الرسالة العدد ٥٣٨ السنة ١١ .

(٣) مقدمة رواية روميو وجوليت لبكثير ص ٣ .

وقد تنقل باكثر في روايته بين كل الابحر الشائعة في الشعر
الحر اليوم :

الكامل ، والرمل ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، وكذلك كانت
قصيدة خليل شيبوب من الرمل .

وهذه نماذج من الابحر التي نظم عليها شيبوب وبالكثير :

أ - نموذج من (الرمل) لخليل شيبوب ، مع الاشارة الى عدد
تفعيلاتها :

- | | |
|---|------------------------------------|
| ٤ | هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالات |
| ٤ | وصفا الافق ومالت شمسه ترنو دلالات |
| ٢ | وبدا فيه شراع |
| ٣ | كخيال من بعيد يتمشى |
| ٣ | في بساط مائج من نسج عشب |
| ٣ | او حمام لم يجد في الروض عشا |
| ٢ | فهو في خوف ورعب ^(١) |

ب - نموذج من (المتقارب) لعللي باكثر من رواية (روميو
وجوليت) ، الأمير :

- | | |
|---|---|
| ٤ | عصاة الرعية حرب السلام |
| ٦ | وممتلئ السيف ، اذ اوردوه ثماء الجوار |
| ٧ | أما تسمعون ؟ الا فاسمعوا يا رجال ، اسمعوا يا وحوش |
| ٧ | أما تفتأون تلبون نيران حقدكم الملتهب |
| ٨ | لتبرد فيما تمج شرايينكم من عيون الدم المنسرب ^٢ |

(١) ايلول : العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

٤ لترمن أسيا فكم في التراب (١)
ج - نموذج من (الرجز) لبا كثير :
كايوليت :

٣ ليس لدي غير ما قد قلت لك
٤ ما بلغت (جوليت) عمر البدر من أعوامها
٤ فلم تزل غريبة النفس على أيامها
٣ قدع لها سيفين ينضججانها
٣ عندئذ تنظر في تزويجها (٢)

د - نموذج من (الكامل) لبا كثير :
جرليت :

٤ ذاك ابن خالي الوغد كان يريد أن يقتل زوجي
٤ عودي ، دموعي الرعن ، عودي يا دموع لمنبعك
٣ فخارج مائك انما صفو الاسى
٣ اخطأت حين دفعته ليد السرور
٤ زوجي الذي (تيبالت) حاول قتله ، حي يعيش
٥ من حيث (تيبالت) الذي قد كان ينوي قتل زوجي ، قد هلك
٤ في كل هذا ما يعزيني فقيم اذن بكائي (٣)

والملاحظ ان في هذه النماذج وامثالها كل خصائص الشعر الحر .
التي اعتبرتها السيدة نازك الملائكة اخطاء عروضية ، كالشكيلات

(١) رواية روميو وجوليت ص ٨ .

(٢) نفسها ص ١٥ .

(٣) رواية با كثير ص ٨٠ .

الخماسية ، والجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وغير ذلك
مما يأتي تفصيله .

٢ - البند أقدم نماذج الشعر الحر :

وإذا كان إلغاء نظام البيت في القصيدة ، والاستعاضة عنه بالشطر
المتغير الطول في تفعيلية واحدة هو الشعر الحر ، فالقضية أبعد بكثير من
(جماعة أيولو) ومن السياب ونازك ، لأن هذا النوع من (النظم)
وجد في العراق في القرن الحادي عشر الهجري وما بعده فيما يسمى
(بالبند) - وسيأتي الحديث عنه في فصل خاص - والنماذج الموجودة
منه على بحرین من الأبحر المتقدمة هما : الرمل والهزج ، وكل ما صنعه
المتأخرون ، من جماعة الشعر الحر انهم وسعوا الدائرة ، فكتبوا في كل
البحر ذات التفعيلة الواحدة .

واليك هذين النموذجين من (البند)

آ - يقول السيد علي بائيل الحسيني من أدباء القرن الحادي عشر
يسدح النبي (ص) من (الرمل) :

٣	يا مناخ السعد والعز جمالا
٣	ومحيط المجد والفخر رحالا
٤	سرت كآل الشمس ، وما الشمس لمولاها مثالا
٤	انها سوف تلاقى دون عليك زوالا
٤	واحتوت فيك صفات محلات قبل منالا
٤	بعضها جود غياث يخجل الغيث انهمالا
٣	وكمال ، علم البدر كمالا

ب - ويقول السيد بهد الرؤوف الجدد حفصي من القرن الحادي

عشر أيضاً ، يمدح الامام عليا (ع) على (الهزج) :

وقلبي كلما دب الصبا الكرخي في البان ، فجاكى الغصن منه

العرق في النبض ٧

سعى يلتبس المخرج ، حتى كاد بالتزفاز من صدري ، ينقص ٦

ولا بدع اذا اشتاق الى ارض ٣

بها الكل ، وكل العالم البعض ٣

فمن لي ان يداني بي حظي (النجف الاشرف) كي أقضي به

— من قبل ان أقضي — ما فات من القرض ٩

وأقضي بمصون السر للدولة الذي أكمله في موقف

العرض (٢) ٦

وسبأني نماذج من هذه البتود في حديث مفصل عن عروض البند .

خلاصة البحث :

وخلاصة ما انتهينا اليه ان (الشعر الحر) باعتباره خروجاً على

عروض الشعر العربي القائم على عدد معين من التفعيلات في كل بيت .

كان في اوائل القرن الحادي عشر على يد جماعة من العراقيين فيما سموه

بالبند ، وكان ذلك في وزني الرمل والهزج ، ثم توسع في هذا القرن .

على يد جماعة اهل اولاد ، والشعر الشباب في العراق ثانياً . فنقلوه

الى كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة . ولاصحة مطلقاً لادعائهم

بنوة هذا الوليد الجديد .

(١) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٢ / ٢٦٥ .

(٢) نفسه ج ٢ / ٢١٩ .

الايقاع في الشعر الحر

ليس للشعر الحر (بحر) جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل للشعر العربي . وإنما الجديد فيه هو : حرية التصرف في عدد تفعيلات هذه الابحر ، وفي التوزيع الموسيقي ، لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر .

فإذا كانت القصيدة من (الكامل) وهو — كما عرفناه سابقاً — يتألف من ست تفعيلات ، إذا كان تاماً ، وأربعة إذا كان مجزئاً ، فإن (القصيدة الحرة) من هذا الكامل لا تنقيد بالعددین : ستة أو أربعة . بل قد يكون البيت تفعيلية أو تفعيلتين أو ثلاثاً أو أكثر من ذلك .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن البيت التليدي . يتألف في الغالب من شطرين . تقع في نهاية شطره الاول تفعيلية ثابتة تسمى (العروض) وفي نهاية شطره الآخر تفعيلية أخرى أكثر ثباتاً تسمى (الضرب) أما التفعيلات الأخرى فتسمى (العشور) . وهي تفعيلات ليست ثابتة لما يدخلها من جوارات طارئة تسمى (الزخاف) . أما القصيدة الحرة فقد ألغت نظام الشطرين . واكتفت بـشطر واحد في كل بيت ، ولكنها لا تسمى مشطورة على غرار ما مرّ علينا في القسم الاول من نماذج (المشطور) ، لأن المشطور وإن النى نظام الشطرين ، والنمى تفعيلية (العروض) واكتفى بشطر واحد كقول ابي تمام في مطريته :

لما بدت للأرض من قريب

تشموقت لوبلهما السكوب

تشوَّق المريض للطبيب
وطرب المحب للحبيب
وفرحة الأديب بالأديب

الآن ان الملاحظ أن هذا المشطور التزم بضرب ثابت في كل الأبحر،
وبعدد معين لتفعيلات كل شطر فجاءت تفعيلات أبي تمام : (مستفعلن
مستفعلن فعولن) ، وقد كان المفروض في القصيدة الحرة ان تتصرف
بعدد التفعيلات فقط ، وان تلتزم بالضرب الثابت في كل الايات ، أي
ان القصيدة من (الكامل الاخذ) تكون على الشكل التالي :

متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن مستفعلن مستفعلن فعِلن

مستفعلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

وهكذا اذا كانت من الكامل الصحيح ، او المرفل ، او المذال .
وكمثالٍ لذلك قول أدونيس من قصيدة (أوراق الى خالدة) :
تومي فيلتفت الغروب لها مستفعلن متفاعِلن فعِلن
من لهفةٍ ويتعتغ العنز مستفعلن متفاعِلن فعِلن
ما الوشم ما الخرز ؟ مستفعلن فعِلن
ما الاقدمون السير لم يلجوا مستفعلن مستفعلن فعِلن
لغزاً ولا اكتهوا ولا رمزوا مستفعلن متفاعِلن فعِلن
فقاتها تخز متفاعِلن فعِلن

وجفونها وتر^(١) واغنية صيفية وقصيصها كرز^(٢)
 والملاحظ انه التزم هنا (بالضرب الاحد) من الكامل ، ولكنه في
 قصيدة أخرى من الكامل جمع بين الضرب المرفل (متفاعلاتن) والضرب
 الصحيح (متفاعلن) .

يقول من قصيدة (اغاني الى الفقر) :

جوهان يا كلني التزيف ^١	مستفعلن متفاعلاتن
ويعيش في دمي الخريف ^٢	متفاعلن متفاعلاتن
ويكاد ينكرني الغد ^٣	متفاعلن متفاعلن
والموسم المتجدد	مستفعلن متفاعلن
ويكاد ينكرني الرغيف ^(٤)	متفاعلن متفاعلاتن

وهذا النوع - الجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد - هو
 اللون الشائع في أغاب نماذج الشعر الحر - كما سترى - وهو أيضا
 شائع في البند . من ذلك يبدو لي ان الالتزام بالضرب المعين شيء تابع
 للالتزام بالعدد المعين .

الابحر التي يكتب بها الشعر الحر :

بنتيجة استقراء النماذج المتوفرة من الشعر الحر نجد انه كان على
 الابحر ذات التفعيلة الواحدة وهي : الكامل ، والرجز ، والرمل ،
 والمتقارب ، والمتدارك أو الخيب ، والسريع ، والوافر بنوعيه الاصلي
 (متفاعلتن) والهجري (متفاعيلن) .

وعلى هذا الاساس فان التفعيلات التي يدور عليها الشعر الحر هي

(١) ديوان قصائد اولى لادونيس ص ٥٢ .

(٢) نفسه ص ١٨ .

كل تفعيلاتنا السابقة . عدا (مفعولات) لعدم تكرورها في البحر الشعر
التقليدي .

أما البحر الذي يصعب أن يعتمدها الشعر الحرفوي البحر المزوجة .
أي التي يتألف شطرها من تفعيلتين متغايرتين : كالبيسط ، والطويل .
والمديد ، والخفيف ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجث .

أساس الإيقاع في الشعر الحر :

والسري في ذلك أن شعرنا العربي ، باعتباره من (الشعر الكمي)^(١)
أي الذي يتكون من أشطر ذات عدد معين من (المقاطع الصوتية)^(٢)
الذين درسوا موسيقى الشعر من الأوربيين قسموا الشعر إلى
ثلاثة أنواع :

أ - الشعر الكمي - ومنه الشعر العربي - وهو الذي يعتمد على
توالي كمية من المقاطع الصوتية الثلاثة . وسيأتي إيضاحها .
ب - الشعر الأرنكازي - أو شعر النبر - ومنه الشعر الانجليزي
الحديث ، ومقاطع الشعر فيه تخضع لنظام (النبر) - أي الضغط على
مقطع خاص من الكلمة بحيث يبدو بارزاً أكثر من غيره - وتفاعيل هذا
النوع تتكون من مقطع منبور وعدد من المقاطع غير المنبورة .
ج - الشعر المقطعي - كالشعر الفرنسي الحديث - ويصفونه بأنه
غير كمي : وأنه خال من النبر ، أي أن الإيقاع فيه ، لا يعتمد على كمية من
المقاطع الصوتية المتوالية ، ولا على المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، وإنما هو
ذو موسيقى سيالة هادئة .

١٢ المقاطع الصوتية عند علماء الاصوات اللغوية ثلاثة :

أ - (مقطع قصير) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير أي
حركة (مثل (ف)) وهو ما عبرنا عنه بـ (المقطع المنفرد) ورمزنا له بـ (ا) .

المرتبة فيما بينها فإن (الإيقاع) فيه أساسه : (العدد المعين من المقاطع الصوتية المترتبة في كل شطر) • ومتى حدث في الشطر تغيير — غير ما هو معتبر من الزحاف — اختل إيقاعه •

وهذه الأشطر منها ما يتألف من تفاعيل متساوية المقاطع أي من تكرار تفعيلة واحدة : مرة أو مرتين أو ثلاثاً : كالهزج ، والكامل ، والمتقارب ، وغيرها من الأبحر الصافية • ومنها ما يتألف من تفاعيل غير متساوية المقاطع ، لا في عددها — أحياناً — ولا في ترتيبها كالبيسط والطويل ، والخفيف وغيرها من الأبحر الممزوجة •

فإذا أردنا أن نستعمل حريتنا في عدد تفاعيل الشطر ، مع الاحتفاظ بإيقاع الشعر العربي القائم على كمية المقاطع وترتيبها ، فيجب أن نعوضه (بوحدة) إيقاعية أخرى غير (وحدة) الشطر ، وليس بين أيدينا ما يصلح لذلك ، غير وحدة التفعيلة المتشابهة • بمعنى أن يكون أساس الإيقاع في الشعر الحر هو : (العدد المرتب لمقاطع التفعيلة الواحدة) • فإذا كان

ب — (مقطع متوسط) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن مثل (لن) أو هو : صوت ساكن + صوت لين طويل (أي حرف مد) مثل (عي) (عو) (فا) وقد عبرنا عن ذلك «بالمقطع المزدوج» ورمزنا له بـ (—) •

ج — (مقطع طويل) وهو : صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن مثل (نلر) (نور) (نير) وهو قليل الوجود في الشعر العربي إلا في بعض القوافي الساكنة ، إذا كان (الضرب) مقصوراً (فاعلات) (أو مذالاً متغافلاً) وقد رمزنا له بـ (— —) (انظر في تقسيم الشعر والمقاطع الصوتية ، والتبر ، ما كتبه العلامة اللغوي الدكتور إبراهيم أنيس في (موسيقى الشعر) ص ١٤٩ و (الأصوات اللغوية) ص ١١٣ وما بعدها)

إيقاع (الكامل) التقليدي يحصل من تكرار مقاطع الشطر الواحد البالغة خمسة عشر مقطعا مرتبة كآتي : (ن — ن — ن — ن — ن — ن —) فإن الإيقاع في الكامل الجديد يحصل من تكرار خمسة مقاطع فقط هي (ن — ن — ن —) وبذلك نستطيع ان نزيد مقاطع الشطر السابق خمسة اخرى . أو نقصه خمسة . وفي الحالتين نحتفظ بالإيقاع المطروب دون اخلال بآساسه .

أما إيقاع القصيدة من (الخفيف) مثلا فهو يحصل من تكرار اثني عشر مقطعا مرتبة كآتي : (— — — — — ن — — — — — ن — — — — —) أي فاعلاتن مستعملن فاعلاتن ، فنلاحظ هنا اننا لو ألفينا (وحدة) الشطر ، وعوضناه بوحدة التفعيلة . فإن في شطر الخفيف تفعيلتين غير متشابهتي المقاطع في الترتيب . فترتيب الاولى (فاعلاتن) هكذا (— — — — — ن — — — — —) وترتيب الثانية مستعملن بعكسها تماما (— — — — — ن — — — — —) وإذا اعتبرنا كلاهما تصاح ان تكون وحدة إيقاعية . اختلف النظام المكسبي (للشعر العربي القائم على (العدد المراتب) . واصبح قائما على عدد غير مرتب .

وسياتي مزيد ايضاح لذلك عند الحديث عن محاولات الشعر الحر في الاوزان الممزوجة .

والخلاصة : ان (الإيقاع) في شعرنا العربي . كان قائما على أساس توالي كمية من المقاطع الصوتية . في كل شطر . (مجزأة) الى مجسوعات بعضها متشابهة . وبعضها غير متشابهة . نسيبها التفعيلات . فما كان متشابهها صح ان نعتاض بإيقاعه عن إيقاع الشطر . وما لم يكن كذلك فلا يصح . لانعدام الإيقاع فيه .

نماذج من ابحر الشعر الحر

يؤخذ الشعر الحر كما قلنا — من الابحر الصافية : ذات التفعيلة الواحدة ، ولغرض ان نكون فكرة تامة عن (عروض الشعر الحر) وما يجوز فيه وما لا يجوز ، فيحسن ان تأخذ امثلة على ابحره الصافية ، وما فيها من (ضرب) ثم امثلة على محاولات بعض الشعراء في الابحر الممزوجة لنصل ، بعد ذلك ، الى خطوة تامة لعروضه :

١ — الكامل :

من قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السيّاب :

وكان بعض الساحرات°

مدّت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماء°

تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح

في آخر الافق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الصباح°

فكان ديدان القبور°

ثارت لتلتهم القضاء ، وتشرب الضوء الغريق°

وكاننا ازف النشور°

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق°

والملاحظ انه انتم هنا با (لضرب المذال) متفاعلان° في اكثر اشطر

القصيدة على النحو التالي :

وكان بعض الساحرات°

متفاعلين مستفاعلين

مدت أصا . معها العجا . ف الشاحبا . ت الى السماء .
 مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن
 ولكنه قد خرج أحيانا الى الضرب المرئي (متفاعلاتن) فتراء يقول
 فكان قعقة المنازل في النقي نقر الدفوف^١ (مستعلناتن)
 او وقع اقدام العذارى (مستعلناتن)
 يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف^٢ (متفاعلاتن)
 ثبتت عن حرب تدور لدى عزرائيل فيها (مستعلناتن)
 في الليل يكدهج والنهار قلن يمر على قرانا^٣ (متفاعلاتن)
 وانظر هذه الابيات من الكامل لعبد الباسط الصوفي . وقد جمع
 فيها بين اضرب الكامل : (متفاعلاتن ، متفاعلاتن ، ومتفاعلاتن) :
 هذا الذي نبذته وديان وآوته جبان^٤ (مستعلناتن)
 ماذا يريد ؟ وتلتوي شنة ، ويرتجف السؤال^٥
 خلف النوافذ اعين تتحرك الدرب البعيدة (مستعلناتن)
 تهتز أطياف الشجر^٦ (مستعلناتن)
 وتخور قطعان البقر
 وتئن اعناق الظلام وتلهث الارض الشهيدة^٧ (مستعلناتن)
 كذلك فقد جمعت نازك الابكة في قصيدتها (الوصول) بين هذه
 الاضرب نفسها :

كم نعمة في ذات صيفٍ عندما كان المساء^٨ (مستعلناتن)

(١) انشودة المطر للسيب ٢٣٥ .

(٢) ديوان أبيات ريفية ٤٥ .

متشاقلاً نعبان . في بعض القرى
وأنا أغنيها وأرقب في ارتقاء^١
(متفاعلين)
ظل النخيل على الثرى
(متفاعلين)
وقالت منها :

وشكا النهار^٢
(متفاعلين)
ما حلت رؤاى من عبء الحنين^٣
لم ألق غيرك لي نصيرا
(متفاعلاتين)
في ظلمة الليل المظلم^٤
ذافتح لي الباب الاخيرا
دعني أمراً .. أنا وظلتي ..^(١)

وليس الأمر مقصوداً على هذه النماذج ، فقد مررت عليك قطعة
بأكثير من الكامل وهي من أوليات الشعر الحر وفيها الخلط بين أضرب
(متفاعلاتين ، ومتفاعلاتين ، ومتفاعلاتين) .
ويذكر جداً ان تجد قصيدة حرة خالية من ذلك .

٢ - الرجز :

من امثلة الرجز الحرة قول صلاح عبيد الصبور في (مأساة الجلاج) :
كان يقول^٥

إذا غسلت^٦ بالدماء هامتي واغصني
فقد توحشات وضوء الانبياء^٧
كان يريد ان يسوت ، كي يعود للسماء^٨
(متفاعلاتين)

(١) قرارة الموجة ١٦١ .

كأنه طفل سساوي شريد^١ (مستفعلان)
 قد ضل عن أبيه في متاهة المساء^٢ (فعول)
 كان يقول^٣ : (مفتعلان)
 كأن من يقتلني محقق مشيتي (مفاعلن)
 ومنفذ ارادة الرحمان^١ (مفعول)
 فأنت تراء قد جسع بين هذه الاضرب المختلفة : (مستفعلان ،
 مفاعلن ، مفتعلان ، مفاعلن ، فعول ، مفعول) .
 كذلك فان زارا القباني قد جسع في قطعة من قصيدته (قصة
 راشيل) مثل هذه الاضرب المختلفة :
 اكتب للصغار
 لعرب الصغار حيث يوجدون
 لهم انا اكتب للصغار
 لا عين يركض في أحداقها النهار
 اكتب باختصار
 قصة ارهايئة مجندة
 يدعونها راشيل^٢
 قضت سنين الحرب في زناثة منفردة^٣

٢ - الرمل :

من قصيدة للشاعر السرداني صلاح أحمد ابراهيم^(٣) :

(١) العلاج ص ١٨ .

(٢) قصائد ص ١٦٨ .

(٣) ديوان غابة الينوس ص ٢٢ .

يا مربية :

ليت لي أزميل (فدياس) وروحاً عبقرية

وامامي تلّ مرمر

لنحت الفتنة الهوجاء في نفس مقاييسك تمثالا مكبر

وجعلت الشعر كالشلال : بعض يلزم الكتف ، وبعض يتبعثر

وعلى الاهذاب ليلاً يتعثر

وعلى الاجفان لغزاً لا يفسر

وعلى الاسنان مسكّر

وفياً - كالاسد الجوعان - زمجر

يرسل الهمس به لحناً معطر

وينادي شفة عطشى واخرى تتحسر •

وعلى الصدر فولغير جحيم تنفجر

وحزماً في مضيق كلما قلت : قصير هو ، كان الخصر أصغر

والملاحظ ان الشاعر سار في اكثر ابياته على ضرب واحد ، الا انه

قد خرج في بعض القصيدة من لضرب الصحيح (فاعلاتن) الى الضرب

المقصود (فاعلان) كقواه :

يا مربية

انا من افريقية : صحرائها الكبرى ، وخط الاستواء

شجنتني بالصرارات الشدوس

وشواتني كالثرايين على نار المجوس

الا ان نازك الملائكة كانت ابعد منه خطي فجصعت بين هذه

الاضرب على التوالي : (فاعلان ، فاعلان ، فاعلان ، فاعلان ، فاعلاتن ،

نعلاتن (في القطعة التالية :

فيم نخشى الكلمات

وهي أحيانا أكف من ورود

وهي أحيانا كؤوس من رحيق منعش

رشتها ذات صيف : شفة في عطش

ان منها كلمات هي أجراس خفية

فترة مسحورة الفجر سحبة (١)

٤ - المتقارب :

ومن المتقارب قصيدة نازك (طريق العودة) :

نعود اذن في الطريق الطويل

تواجهنا الوجة الجامدة

يواجهنا كل شيء رأينا منذ قليل

كما كان في ركدة باردة

والملاحظ انها جمعت فيها بين الضرب المقصور (فعول)

والمحذوف (فعو) كما أضافت الى ذلك الضرب الصحيح (فعولن)

في قولها من القصيدة :

نسر بنا لا تفكر فينا

ونسى ونجهل أنا نسينا (٢)

كذلك صنعت فدوى طوقان : اذ جمعت بين الضرب الصحيح

والمحذوف في قولها :

(١) قصيدة (اغنية حب للكلمات) مجلة الآداب السنة ٢ .

(٢) فرارة الموجه ص ٤٠ .

الى أين أهرب منك وتهرب مني
 الى أين أمضي وتضفي
 ونحن نعيش بسجن
 من العيش - سجن - بيناد نحن اختيارا
 وروحنا بدا في يد
 نرسخ في الأرض أركانها
 ونعلي ونرفع جدرانها
 من العشق شدته من ليلت الأمانى ^(١)
 وكذلك جمع عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية (ثار الله :
 الحسين ثائرا) ^(٢) بين الضربين الصحيح والمخدوف :
 الوليد : لأن الحسين تقي تقي
 وسبط النبي
 وشهرته انه لا يقول سوى الحق مهما يكن من عواقب
 على مَ يقوم اذن ملكنا ؟
 علامَ نشيد أركاننا ؟
 أنبئيه فوق ذيول الكلاب ؟
 أنبئيه فوق ذليلي الرقاب ؟
 أنبئيه فوق رؤوس الثعالب ؟
 على بائعي رأيهم بالذي يتألون من ذهب او مناعب
 ه - المتدارك والخبيب :
 مرة بنا أن المتسدارك نوعان : نوع تكون تفعيلته صحيحة

(١) ديوان وجدتها لحدوى ص ٥٥ .

(٢) - الحسين ثائرا ص ٤١ .

(فاعلن فاعلن) وقد سميناه (المتدارك) ونوع تفعيلته مخبونة (فاعلن
فاعلن) وسميناه (الخبب) .

آ - فمن (المتدارك) قول السياب من قصيدة (المسيح بعد
الصلب) (١) :

بعد ما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والصليب الذي سثروني عليه طول الاصيل
لم تمتني وانصت كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل جبل يشد السفينة

وانت تراه قد جمع بين الفريين : المقصور (فاعلان) والمرفل
(فاعلاتن) ثم أضاف الى ذلك ضربا صحيحا (فاعلن) والاضرب
الثلاثة مجموعة في المقطع التالي :

قلبي الأرض تبت قسحا . وزعرا . وماء نيرا (فاعلاتن)
قلبي الماء قلبي هو الجدول
موته البعث يحيا بين يأكل
في العجين الذي يستدير (فاعلاتن)
ويدحن كنهدي صغير . كنهدي الحياء (فاعلان)

ب - ومن (الخبب) قصيدة (مزامير الآله الضائع) (٢)
لادونيس :

(١) النسيبة المطر للسياب ص ١٤٥ .

(٢) ديوان اوراق في الريح لادونيس ص ٩٩ .

آه الجسد
 قدّر " حلو أغوى الأرض
 ألا ترضى
 ولهيب شعور لا يترد
 آه الجسد
 من أطفال الجسد الأبد
 فيه نغرس فيه نقطف
 فيه ما لا يشرف . يعرف
 معبد قلبي . معبد شعري . معبد عسري
 اعصابي فيه توقد مثل بخور الكاهن مثل الجدر
 آه نداء الكاهن آه ندائي يصعد يصعد
 حتى وجه القصر الآخر حتى أبعد
 وقد جمع فيها بين أضرب (فعلان وفعلان وفع) وأدخل في
 حشوها (فاعل) وهي تفعيلة شائعة بين المعاصرين .

٦ - الوافر والهجج :

واظنك لم تنس انا جمعنا بينهما في بحر واحد لتشابه تفعيلتهما
 ومن امثله :
 آ - قول عبد الوهاب البياتي من قصيدة (الرجل الذي يعني)^(١)
 وهي هزجية ذات ضرب واحد :
 على أبواب طهران رأينا

١١ ديوان اشعار في المنفى .

رأيناه

يعني عمر الغيام . يا ثخت . ظنناه

على جبهته جرح عميق "ناعر" فاه

يعني احمر العينين . كالفجر . ييناه

رغيف . مصحف . قبلة كانت ييناه

ب - ومن قصيدة نزار قباني (خمس رسائل الى امي)^(١)

وهي ذات ضرب واحد الا انه جمع فيها بين تفعيلتي الوافر (مفاعلتين)

والوزج (مفاعيلان) :

سلامات

سلامات

الى بيت سقايا الحب والرحمة

الى ازهارك البيضاء ، فرحة (ساحة النجمة)

الى تختي ، الى كتي ، الى اطفال حارتنا

وحيطان ملائها بقوض من كتابتنا

الى قطط كسرلات تنام على مفارشنا

وليلكة معرشة على شباك جارتنا

ج - ومن الوافر الهزجي (اغنيات فلسطينية) لسلافة حجاوي :

وقد جمعت فيها بين تفعيلتي الوافر والهزج - كما صنع نزار - الا

انها جمعت بين ضرب مختلفة هي (مفاعلتين ، مفاعلتان ، ومفاعيلان

مفاعيلان) :

غفوت وكانت الساحات مغبرة

(١) - الرسم بالكلمات ١٢٨ .

لعشرين من السنوات
 وكان الليل في الطرقات . ليلاً صامت العبرة
 فلا قدم تؤانسه
 ولا ظل يجالسه
 وعين الارض مصفرة
 وذات صباح
 أطل الفجر في الشرفات . ضوءاً لاهب الحرة
 ورنٌ صبايح
 يؤذنه بلال الصبح في أحمة :
 فلسطين على القبة
 فلسطين هوت نجمة
 فلسطين انتهت خيبة

فحيّ على فلاح الفجر . حي الثار والنقمة (١)

د - ولكن السياب تجاوز هؤلاء جميعاً . فقد جمع الى جانب
 هذه الاضرب السابفة ضرب الوائر التام (فعولن) في قصيدته (في
 المغرب العربي) خذ منها هذا المقطع :

قرأت لسي على صخرة
 هنا في وحشة الصحراء
 على آجرة حمراء

على قبر فكيف يحسّ انسان يرى قبره ؟
 براه وانه ليحار فيه :

(فعولن)

(١) مجلة الاقلام عدد ٩ سنة ٢ .

أحي هو أم ميت ؟ فما يكفيه

أن يرى ظلاً له على الرمال^(١)

كمثدنة معشّرة ، كقبرة ، كسجد زال^(٢)

والملاحظ أن قوله (أن يرى ظلاً له على الرمال) خارج على

وزني الوافر والهج معاً . ذلك لأنك أن (دوّرت) معه الشطر

السابق . والحقت به الهاء من (يكفيه) صار وزنه رجزاً : (مفاعلات

مستفعلة مفاعلات) وإن لم تدور صارت رملاً^(٣) (فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن^(٤)) وكلا التشكيلتين خارجة على الوافر الهزجي !

على أن هذا المزج بين تفعيلات بحر وآخر ، يوجد - بقصد أو

بغير قصد - في شعر السياب ، فإذا أخذنا من هذه القصيدة نفسها

هذا المقطع وجدنا فيه الأوزان التالية

مفاعيلن مفاعلتن مفعولن

فيا قبر الآله على النهار

مستفعلةن مفاعلتن مفعول^(٥)

ظلّ لألف حربة وفيل^(٦)

مفاعلتن مفعول

ولون أبراهه^(٧)

مفاعلتن مفاعلتن مفعولن

وما عكسته منه يد الدليل

مستفعلةن مستفعلةن مفاعلتن

والكعبة المحزونة المشوهة^(٨)

وما أدري إذا كانت الأذن العربية تستسيغ هذا المزيج !!

٧ - السريع :

ومن أمثلة السريع قصيدة بلند الحيدري (فجر ١٤ تموز)^(٩) :

١١١ ١٢١ انشودة المطر ٨٢ : ٨٣ .

١٣١ ديوان جنتهم مع الفجر لبند غير مرقم الصحائف .

جثتم مع الفجر وكانت هنا
مجزرة تنور بلا نذر
وخلف باب السجن كانت منى
تعيش في وهم
وكان للعذر
الذي يد تسرق من ذهني
ومن دمي الحر
شوق اليالي السود للفجر
جثتم وكنا هنا
نقتل في صمت ولا ندرى
أصاب الانسان
أتحرق النيران

بيوتنا ، صفارنا ، لا لنا نحلم بالفجر
والملاحظ انه جمع فيها من أضرب السريع بين : (فاءان ، وفعان
وفعلان) .

ومن السريع أيضا قول فدوى طوقان من قصيدة (هل كان صدفة) :
دخلتها في غفوة حلوة
من غفوات الزمان
وامتد طرقي هناك
ودار في خطفة
يبحث عن سينين ضحاكين
ولم يكن ضحك بعد المكان

ما أوحش الفردوس ان لم تكن
فيه . وأقبلت فيا بهجتي
ورفت قلبي حين مست خيالك
لوتاركة الف رنة (١)

والملاحظ انها جمعت بين ضرب السريع : (فاعلان ، فاعلان) ،
فعلن (ثم أضافت ضرباً جديداً : ليس من السريع هو المرفعل
(فاعلان) .

والملاحظ كذلك انها أتت في القصيدة بتفعيلات غريبة على الوزن
مثل : (همم يحسبون) مستفعلان ، ومثل : (هل كان صدفة
مستفعلن . وما أدري اذا كانت الشاعرة نامدة أم غافلة ؟ !

خلاصة عروض الشعر الحر :

وخلاصة ما مر من عرض نماذج الشعر الحر أنه :

١ - يؤخذ من الأبحر ذات التفعيلة الواحدة : الكامل ، والرجز
والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك والعقب ، والوافر الهزجي ، والسريع ،
وتفعيلاته هي التفعيلات الثمان - عدى مفعولات - اذا تكررت في
أبحرها الأصلية مرة أو مرتين أو ثلاثاً .

أما الممزوجة فسيأتي الحديث عنها .

٢ - معنى (حرية) الشعر الحر ، من ناحية شكلية :

أ - انه لا يلتزم بعدد معين من تفعيلات البحر ، فله مطلق الحرية
فيها ، من الواحدة الى الست - غالباً - وقد يزداد على ذلك أحياناً .

(١) ديوان وجدتها ص ٦٠ .

ب - انه لا يلتزم بها كان في الشكل التقليدي من تفعيلتي
(العروض) و (الضرب) الثابتين اما تفعيلة العروض فلأنه من شطر
واحد ، واما الضرب الموعود فلأنه يلزم الشطر الثابت ، لا المتغير الطول .
٣ - ان الشعر الحر يلتزم . اساسا - في حشوه - بنفس تفعيلة
البحر المتكررة . ولا يتجاوزها الى تفعيلة بحر آخر ويحق له الاتيان
بها بنفس جوارزاتها السابقة .

٤ - اضرب الشعر الحر قد تزيد أحيانا على الاضرب المسبوقة
للشكل التقليدي في كل بحر ولا تضر شيئا في موسيقاه ، وقد مررت
نماذج من ذلك .

٥ - العلل الواردة في الابحر القديمة . كلها ترد على الشعر الحر
بفارق واحد هي أنها في الشكل الجديد جارية مجرى الزحاف من
ناحية عدم اللزوم ، لما مر من جوارز اختلاف اضربه . وشأنها في ذلك شأن
(التشعيث) في ضرب الخفيف و (الحذف) في عروض المتقارب من
شكلنا القديم .



الشعر الحر والابحر الممزوجة

تمهيد :

قلت ان الشعر الحر لا يؤخذ الا من الابحر ذات التفعيلة الواحدة
أو ما سمي (بالابحر الصافية) أما الابحر الممزوجة ، أي التي يكون
شطرها مؤلفا من تفعيلتين مختلفتين ، فيفقد الشعر الحر فيها من أيقانه
الشيء الكثير .

والسر في ذلك — كما قدمنا — ان الشعر العربي باعتباره من
(الشعر الكمي) أي الذي يعتمد الإيقاع فيه على (وحدة) هي
الشطر المؤلف من عدد من المقامع الصوتية المترتبة . فأننا اذا بقينا
هذه الوحدة الإيقاعية ، فلا بد من الاستعاضة عنها بوحدة إيقاعية
أخرى ، وليست هي غير (وحدة التفعيلة) .

وعلى هذا الأساس فإن شطر البسيط مثلا (مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن) يتألف من أربعة عشر مقطعا صوتيا مرتبة على الشكل
التالي :

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —

وكذلك فإن مقاطع شطر الخفيف (فاعلان مستفعلن فاعلان)
التي عشر مقطعا مرتبة هكذا :

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —

أما شطر الكامل مثلا (متفعلان متفعلان متفعلان) فإن مقاطعه
الخمس عشرة مرتبة هكذا :

ن - ن - ن / ن - ن - ن / ن - ن - ن -

ولا يكون الشعر - في نظام البيت - موزوناً إلا إذا استكمل كل شطر منه - عدد الجوازات - هذه المقاطع الصوتية ، وبمنفس الترتيب السابق لكل بحر ، والا فقد أيقاعه .

هذا هو الأساس في إيقاع الشكل القديم .

أما الشكل الحديث ، فإنه ألغى الإيقاع الناشئ عن (وحدة الشطر) واستعاض عنه (بوحدة التفعيلة) فلا بد له إذن ، من الاحتفاظ بإيقاعها ، وهو لا يحصل ، إلا بتكرار نفس المقاطع الصوتية المكوِّنة لها بما فيها من ترتيب .

وناهية ، فإذا رجعنا إلى هذه الأبحر الثلاثة - الكامل . والبسيط . والخفيف - وجدنا كلاً منها يتألف من وحدات بعضها يمكن الاستفادة منه . وبعضها لا يمكن . فالكامل فيه ثلاث وحدات يتألف كل منها من خمسة مقاطع صوتية . ولا يختلف ترتيب هذه المقاطع الخمسة بين وحدة وأخرى . لذلك يمكن أن تكون وحدته أساساً لإيقاع جديد . أما الخفيف فهو يتألف من ثلاث وحدات كل منها ذات أربعة مقاطع ولكن ترتيبها يختلف بين تفعيلة وأخرى ، فهو في فاعلاتن : (- ن - -) بعكس ترتيب مستفعلن (- ن - -) .

وأما البسيط فإنه يتألف من أربع وحدات تختلف عدداً وترتيباً . لذلك فأننا إذا أردنا أن نستعوض عن وحدة الشعر بوحدة التفعيلة فيهما فالأمر لا يخلو من حالتين :

الأولى : أن نختار إحدى التفعيلتين بصورة مستمرة وهي إما (مستفعلن) أو (فاعلن) في البسيط . وإما (فاعلاتن) أو (مستفعلن)

في الخفيف •

والنتيجة العملية لهذا أن يخرج النسخ عن كونه بسيطاً أو خفيفاً
إلى أبجر تلك التفعيلة الواحدة التي التزامها دائماً : الرجز • أو
المتدارك : أو الرمل •

الثانية : أن نخرج بين التفعيلتين وهذه الحالة لا تخلو من أمرين
أيضاً :

١ - أما أن نعبر التفعيلتين معاً هما (الوحدة الإيقاعية) أي أن
(مستفعلاً فاعلاً) في البسيط هي الوحدة الإيقاعية المكررة وأن مقاطعها
السبعة مرتبة هكذا (— د — د — د —) والوحدة الإيقاعية في الخفيف
هي (فاعلاً مستفعلاً) معاً • أو (مستفعلاً فاعلاً) معاً • ونتيجة
هذا أننا خرجنا عن (الشعر الحر) وعدنا إلى إيقاع أشطر كاملة ، هي
(منهوك البسيط) و (المقتضب) و (المجتث) أو أي مجزوء من
مجزوءات الأبحر الأخرى •

٢ - أن نخرج بين التفعيلتين المختلفتين بحرية تامة ، بحيث يجوز
لنا أن نسج البسيط على الشكل التالي :

مستفعلاً فاعلاً

فاعلاً مستفعلاً مستفعلاً فاعلاً

مستفعلاً مستفعلاً فاعلاً فاعلاً مستفعلاً

فاعلاً مستفعلاً فاعلاً

مستفعلاً فاعلاً مستفعلاً

واظن أن ليست هناك إذن (حرية) تحس بإيقاع مثل هذا ، لا في
الأشطر ، ولا في التفعيلة •

والخلاصة : ان محاولة أخذ الشعر الحر ، من الأبحر الممزوجة
 — من ناحية نظرية — لا تخلو من حالات ثلاث :
 ١ — ان نختار تكرار تفعيلة بعينها من الأبحر الممزوجة ، وذلك
 هبث ، لاننا نعود الى الأبحر الصافية حينئذ .
 ٢ — ان نعتبر التفعيلتين معاً هما الوحدة الإيقاعية المكررة ، فنعود
 بذلك الى نظام الشطر لا التفعيلة .
 ٣ — ان نخرج بين التفاعيل المختلفة بحرية تامة ، فنفقد الإيقاع في
 الشعر العربي .

وكل هذه الحالات تجعل محاولة الشعر الحر في الأبحر الممزوجة
 شيئاً غير عملي . هذا من الناحية النظرية ، أما العملية فسنستعرض
 المحاولات القليلة للسياب وأدونيس في البسيط والخفيف ، لنقف على
 مقدار توفيقهما فيها .

مع العلم أنني لم أجدها لغيرهما من شعرائنا المعاصرين بل لم أجدها
 لهما في غير هذين البحرين . اللهم إلا محاولة واحدة للسياب في الطويل .

١ — السياب والأبحر الممزوجة :

وجدت للرحوم السياب خمس محاولات في البسيط هي :
 (بور سعيد) من ديوان أشعودة المضر ، و (أفياء جيكور) من ديوان
 المعبد الغريق ، وقطعة من (سفر أيوب) في ديوان منزل الاقنسان ،
 و (يا غربة الروح) من ديوان شناشيل ابنة الحلبي ، و (رسالة) من
 ديوان اقبال ، ولا ادري اذا كان له غير ذلك .

أما الطويل فله منه محاولة واحدة في ديوان شناشيل بعنوان

(ما هاهو ه) .

وأما الخفيف فمحاولة واحدة بعنوان (ثعلب الموت) من
اشدودة المطر .

آ - أما محاولات في البسيط ففيها الظواهر التالية :

١ - أن أكثر هذه القصائد جاء على شكل أبيات أو اشطر كاملة في
البسيط كل ما تنازع به أنها خالفت بين القوافي ، أو لم تلتزم بها على طريقة
(الشعر المرسل) ^(١) وهذا نموذج منها :

جيكور جيكور ، يا حقلًا من النور
يا جدولًا من فراشاة نظاردها
في الليل في عالم الأحلام والقصر
ينثرن أجنحة اندى من المطر
في أول الصيف يا باب الأزاهير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئنا من أي المقادير

٢ - أن بعضها جعل الوحدة الإيقاعية هي (مستعملن فاعلن)
تأعادهما معاً في الاشطر وأنصافها ، وهذه أمثلة منها : فمن قصيدة
(رسالة) :

جاءت رسالتك الخضراء كالسيف
بلّ الحيا منه والأنعام والمطر

(١) يطلق الشعر المرسل على الشعر العمودي الذي يرسل
القافية دون التزام بها ، وقد كتب به من المناخرين محمد فريد
أبو حديد رواية مقتل عثمان كما ترجم روايات شكسبير وكتبه من
العراقيين جميل صدقي الزهاوي ، وسنمر عايك بعض نماذج المرسل
فريباً .

جاءت لمرتجف
على السرير وراء الليل يحتضر
ومن أفياء جيكور :

جيكور مسي جيني فهو ملتهب
مسيه بالسعف
والسنبل الترف

مدني علي الفلال السر تسحب

وهذه المحاولة مقبولة ، من ناحية موسيقية ، إلا أنها لا تبدو ان
تكون (مشطوراً) أو (منهوكة) للبسيط ، لما فيه من الالتزام بعدد
معين في كل شطر هو (مستعملان فعيلان) .

٣ - أما الظاهرة الثالثة ، وهي مزج التفعيلتين بحرية تامة ، فهي
نادرة جداً في هذه القصائد ، ومع ندرتها فأنتك تشعر بأنها فقدت
موسيقى البسيط .

خذ مثلاً هذا المقطع من أفياء جيكور :

كأنها سرج ذو قن تقليبها أيدي العرائس من حال الى حال
أفياء جيكور أهواها

كأنها انسحبت من قبرها البالي

إلا تشعر بأن قوله (أفياء جيكور أهواها) وتقطيعه : (مستعملان
فاعلان معتلان) خارج على الوحدة الإيقاعية ، واطن أن الشاعر ، قد
أحسن بارتباك هذا المزج . لذلك فهو لم يعد الى مثل هذا الشطر أكثر
من ثلاث مرات في قصيدة تبلغ ٦٥ بيتاً . ولم يصنع مثل هذا مطلقاً في
محاولتي (ياغربة الروح) و (سفر أيوب) . أما في (رسالة) فقد

جاء به مرة واحدة في الشطر الخامس من هذا المقطع :

سفينة يتشمى ظلها القمر

فيها الشفاء هو الربان والقدر

فيها المغني

لكان مما عراه الداء ينتحر

جاءت تحدثني عني (مستفعلن فعِلن فعِلن)

عن شهقة الصيف في جيکور يحتضر

وانت تلاحظ أيضا ان الشطر الثالث : ورد بتفعيلة واحدة هي

(مستفعلاتن) ولا حاجة للقول بانعدام الايقاع فيها .

اما قصيدة (بور سعيد) فانه قد كان فيها (حر ٢) في مزج

التفعيلات حقا دون ان يرتبك ايقاعه : الا انه خرج من البسيط الى

بحر آخر يساعده على تكرار التفعيلة الواحدة هو (السريع) : بعد

أن وقع في تفعيلة لا علاقة لها بالبحرين جميعا هي (مفعولن) . انظر

هذا المقطع مع تقطيعه :

من أي احداق طفل فيك تعتصب

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

من أي خبز وماء فيك ما صلبوا

من أيكما شرفة ؟ من أيكما دار مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

مستفعلن فعِلن

تنهل اشعاري

مفعولن

كالشار

مستفعلن مستفعلن فعِلن

كالنور في رايات ثوار

مستفعلن مستفعلن فعِلن

من مائك السهران اوتاري

أم برجك الهاري مستفعلن فعنن
يكي دماً من جرح بختار مستفعلن مستفعلن فعنن
واقن انه لا يخفى عليك انتقاله الى (السريع) في الاشطر الاربعة
الاخيرة ثم استمر على هذا السريع في بقية المقطع :
اطفالك الموتى على المرفأ
يكون في الريح الشمالية
والنور من مصباحه المطفأ
قد غار كالمدينة

في صدري العاري الخ (١)

ب — اما محاولته في الطويل فهي الاخرى لا تتعدى التزامه
بالوحدة الايقائية المكونة من التفعيلتين معا (فعولن مفاعيلن) وهذا
مثال منها :

تنامين انت الآن والليل مقمر
اغانيه انسام وراعيه مزهّر
وفي عالم الاحلام من كل دوحة
تلقاك معبر

وباب غفا بين الشجيرات اخضر (٢)
وفيما عدا ذلك لا تجد فيها (الحرية) في مزج التفعيلات او
عددها .

(١) تشيود الطر ١٨٤ .

(٢) شناسيل ٥٤ .

ج - فاما محاولة السياب في الخفيف فقد كانت في قصيدته
(ثعلب الموت) ^(١) واكثرها آيات كاملة من الخفيف ، وأحيانا أشطر
تامة منها على الطريقة التي اتبعها الجواهري في (اقروdit) ، وليس
فيها ما يجلب النظر غريبتين في اولهما :

كم يعضن الفؤاد ان يصبح الانسان صيدا لرمية الصياد
مثل أي الظباء ، أي العصفير ، ضعيفا

قائما في ارتعاده الخوف يختض ارتياحا ، لان ظلا مخيفا
وافت تدرك ان البيت الثاني بيت تاشم الايقاع : (فاعلاتن
مفاعلاتن فاعلاتن) لان فيه تعميلا زائدة على ايقاع الشطر .
اما الثاني فهو قوله :

وهي تختض سلها الرعب اذا ها بعيت الردى - كان الدروب ..
.. استلها ما ردا كان النيوبا

وليس فيه ما يخرج على ايقاع الشطر غير (التدوير) بين اليتين
الذي اضطر اليه البد ، بساكن (استلها) ولولاه لقال : (كان الدروب
سلها ماردا ...

هذه النماذج هي كل ما وجدته للسياب من محاولات في الابدح المزوجة
وانت . بحيث تراها ، لا تخرج من الناحية العملية ، عما قلناه في الناحية
النظرية . فهي اما ان تضطر الى التزام (ايقاع الشطر) او مجزؤه .
وبذلك يفقد (حرية) الشعر الحر . واما ان يختار الحرية في مزج
التفعيلات . فيفقد بذلك (ايقاع الشعر) .

١٦٠ تشوذة المشر ١٣٣ .

٢ - أدونيس وعروض القصيدة

أما المحاولة الجادة حقاً، في الأبحر المزوجة : فهي محاولة أدونيس في بحري الخفيف والبسيط : فقد كتب قصائد مطولة من الخفيف . احتفظ فيها بإيقاع البحر كما هو : أي بإعادة (قاعلاتن مستعملتان قاعلاتن) وهي الوحدة الميزة لموسيقى الخفيف : دون أن يفقد حرته .

أي أن قصائده الحرة المزوجة خلت من (النشاز) الذي وقع به السياب من جهة ، كما أنه : من الجهة الثانية ؛ كان (حراً) بمعنى أنه كسر (نظام البيت) ذي الشطرين ، وأصبحت القصيدة : لا تقف على أبيات تنتهي عند نهاية الأسطر .

ولكن أدونيس وقع في شيء جديد : يحتاج إلى إذن غير عربية : فقد كتب قصائده من مقطع : حصل بين فقراتها - تبعاً للمعنى الذي يراد - بفواصل غير طبيعية : أي لا قافية ولا ضرب ، فهو لا يقف حيث يقف الشطر ، بل يقف في وسطه . ويبقى الشطر معلقاً بالذي يليه أما على طريقة (التضمين) ^(١) أحياناً أو على طريقة (التدوير) ^(٢)

١١١ يعتبر : التضمين : عيباً من عيوب القافية ويراد به : أن لا يستقل البيت بمعناه بل تعلق قافيته بصدر البيت الآخر . بأن نفكر اليد في إفادة المعنى ولا تستغنى عنه كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم العكاف
شهدت لهم مواظن صادقات شهدن لهم بحسن الظن مني
١٢١ التدوير : هو أن ينتهي الشطر في وسط كلمة تكون بقيتها

بين الاشطر - وهو الغالب - بحيث قد يصل هذا التدوير بين اشطر
تبلغ السبعين احيانا ، ولا ينتهي الا حيث يبدأ بمقطع جديد .
ونحن اذا اردنا ان نقف في الانشاد : حيث اراد الشاعر ، نكون
قد وقفنا على غير وزن ، اما اذا وقفنا مع (الوحدة الايقاعية) للخفيف
بقيت الاشطر (معلقة) بهذه الظاهرة الجديدة . التخصين او التدوير
الدائمين .

ولنأخذ هذا المثال من قصيدة (هذا هو اسمي) كما كتبها الشاعر :
(... ما حيا كل حكمة / هذه ناري / لم تبق آية / دمي
الآية / هذا بدئي / دخلت الى حوضك / ارض تدور حولي / اعضاؤك
نيل يجري / طقونا ترسبنا / تقاطعت في دمي قطعت صدرك امواجي
انفصرت لنبدأ : نسي الحب شفرة الليل / هل اصرخ أن الطوفان
يأتي ؟ / لنبدأ : صرخة نمرج المدينة والناس مرايا تشي / اذا عبر
الملح التقينا هل انت ؟ /

- « حبي جرح » -

جسدي وردة على الجرح لا يقطف الا موتاء دمي تفصن أسلم
أوراقه استقر (١) .
الى آخره ...

ونحن اذا فصلنا بين اشطر الخفيف هنا ، خنقنا ظاهرة التدوير
المستمر :

ما حيا كل حكمة هذه نا ري لم تبق آية دمي الآ

في الشطر الثاني نقول ابي العلاء المعري :

ليالي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان

١٦١ مجلة مواقف الادونيس العدد ٤ السنة الاولى ١٩٦٩ .

ية هذا بدئي دخلت الى حو
 و لك نيل يجري طفونا ترسب
 رلر امواجي انهضرت لنبدأ :
 رخ ان الطوفان يأتي ؟ لنبدأ :
 من مرايا تشي اذا عبر الماب
 جسدي وردة على الجرح لا يق
 والاذنينيون يبالغون في براعة هذه التجارب فيقولون مثلاً :
 (هكذا يجيء هذا الصوت محصولاً في ابعاد شكلية جديدة .
 تتعاقب لا نهائية الصعود الصوفي . ولا محدودية الشكل . تنتقل من
 عهد (الشكل الواحد) الذي يفرض سلفاً على كل قصيدة . الى مرحلة
 يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص : من عهد (عروض الشعر)
 الى عهد (عروض القصيدة) (١) .

وملاحظاتي على هذا النمط من كتابة القصيدة . انه يخالف ما
 اعتادته الاذن العربية من موسيقى الشعر . واذا وجد في الشعر الانجليزي
 او الشعر الفرنسي ما يسمى بـ (الجريان) او (تسلسل المعنى في اكثر
 من بيت) (٢) فليس معنى ذلك ان الاذن العربية : ترحب بهذا النوع
 من الجريان . بدليل انها رفضت ظاهرة (التخصين) التي وردت في
 امثلة نادرة جداً . واعتبرتها عيباً وشذوذاً . كما انها لم تستسغ من
 التدوير الا ما كان بين شطري البيت . ولذلك اعتبرت الابيات المنسوبة
 لابي العلاء من التكلف والمعانيات :

(١) خالدة سعيد في غلاف ديوان كتاب التحولات لادونيس .

(٢) غالي سكري في : شعرنا الحديث الى ابن من ٣٤ .

اصلحك الله واب فقال لقد كان من ال
 واجب ان تأتينا ال سيوم الى منزلنا ال
 بخالي لكي نحدث عهد هذا بك يا خير الاخلا
 لاء فما مثلك من غير عهدا او غفلا (١)

الشعر المرسل ومحاولة أدونيس :

على اني لا اعتبر هذه المحاولات الادونيسية - من ناحية
 شكلية - تختلف كثيرا عن تجارب الشعراء العرب في (الشعر المرسل)
 فانا اذا استثنينا (التدوير) - وهو موضع ثقل المحاولة الادونيسية -
 بقي الجريان ، أو تسلسل المعنى في اكثر من بيت - وبقي الاحتفاظ
 بالوحدة الالقائية - الشطر - كما هو في التجريبتين : الادونيسية .
 والشعر المرسل ، وربما كان الشعر المرسل اقرب الى آذاننا من الحاج
 التدوير الادونيسي . وهذه نماذج منه :

١ - محاولة أبو حديد في الخفيف :

ترجم محمد فريد أبو حديد مسرحيات شكسبير ، في الثلاثينيات
 بهذا النوع المرسل ، على ابحر مختلفة ، وكتبها ككتابة النثر ، مع
 الاحتفاظ بالوحدة الالقائية (الشطر) في كل بحر .

وهذه قطعة من مسرحية (يوليوس قيصر) على الخفيف :

(قيصر كان لي صديقا وفيما . لا ولكن (بروت) ينقم منه انه
 طامع حريص واتهم قد عرفتم بروت شهرا نبلا . قيصر قد اتى بأسرى
 كبار وجباة فداعهم اموالا ملات . بالغنى خزائن روما ، ابهذا ترون

(١) ابن خالكان ١٤٣/٢ في ترجمة مظفر بن ابراهيم العيلاني الضريور .

قيصر ينفى ؟ كان اما يرى المساكين تبكي يذرفه الدمع رافعة .
 واعصري ان قلب القطاة ذات صليب . غير اني أقول هذا وانتم قد
 سمعتم بروت وهر كريم قال قد كان قيصر طاحا . أرايتم تلك الغداة
 وأنا يوم عيد الربيع . اذ قد شهدت كيف قدمت نحوه التاج ارجو
 لو تلقاه بالقبول ثلاثا فأياه ؟ اكان ذلك حرصا ؟ (١) .

ب - محاولة طه حسين في المديح :

وكتب الدكتور طه حسين في افتتاحه لفصل (ذو الجناحين) من
 كتاب (على هامش السيرة) هذه القطعة الثرية . الا انك سرعان ما
 تكتشف انها (شعر مرسل) على شطر المديح (فاعلاتن فاعلاتن) :
 (أقبلت تسعى رويدا رويدا مثل ما يسعى النسيم العليل : لا
 يسس الارض وقع خطاها . فهي كدرواح سري في الفضاء . نشر
 المسك ذايها جناحا فهي سر في نسيم القلام . وهبت للروض بعض
 شذاها . فجزاها بشاء جميل . ومضى ينشر منه عيرا مستشيرا كأمات
 الشجون . فاذا الجدول نشوان يدي من هواه ما طواه الزمان . ردت
 الذكرى عليه آساة ودنا التوق اليه الحنين نور طورا صاحب قد براه
 من قديم الوجد مثل الهزال . صاحب الايام يشكو اليها بشة لو اسعدته
 الشكاة . وهو طورا صاحب قد عراه من طريف الحب مثل الجنون .
 جاش حتى اضحك الارض منه عن رياض بهجة للمعيون . ونفوس
 العاشقين كرات يعبت اليامن بها والرجاء كحياة الدمر تأتي عليها فلسة
 الليل وضوء النهار) (٢) .

(١) سلسلة اقرا العدد ١٧ تكبير ص ٩٢ .

(٢) على هامش السيرة للدكتور طه حسين ١٢٥/٢ .

والخلاصة : ان ادونيس هو الآخر انتهى الى ما انتهى اليه
السياب من العودة الى عود الشعر - بشكله المرسل - فهو لم
يستطع ان يمزج بين تفعيلات الخفيف بحرية تامة . بمعنى انه ترك
اساس الايقاع في الشعر الحر (التفعيلية) وعاد الى اساس الايقاع
في الشعر العمودي (الشطر) ، ولم تختلف تجربته عن تجارب الشعر
المرسل الا في شيء واحد هو (التدوير) بين الاشطر ، واطن ان هذا
التدوير موضع ثقل التجربة ، لان الاذن العربية لا ترحب به .

الشعر النحر وانتوزين العددي

حاول السياب في قصيدته (جيكور امي) ان يجمع بين اشطر
من (الخفيف) واخرى من (الرمل) وثالثة من (الرجز) على أساس
تساوي المقاطع بين تفعيلاتها فقال منها :

تلك امي وان اجنّها كسيحاً (خفيف)
لائماً ازهارها والماء فيها . والتراب (رمل)
وناغضاً بسقتني . اعشاشها والغابا (رجز)
تلك اطيّار القعد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا (رمل)
اورشترن في (بويب) الجناحين : تزهّر يفتح الافواجا (خفيف)
ها هنا عند الضحى كان اللقاء (رمل)
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الاطيافا (رجز)
الى آخره

ثم قال في هامشها : (اذا كان ٣ « فاعلاتن مستعلن فاعلاتن »
= ٣ فاعلاتن ، ٣ مستعلن ، ٣ فاعلاتن مثلاً ، فان الفرضية التي
تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها ، صحيحة . . (١) .

وبالرغم من ان الاذن العربية ، تنفر من هذه الفوضى النغمية في
الابيات السابقة ، دون حاجة الى معرفة بالعروض والموسيقى ، فان
(تبرير) السياب لها بالتساوي ، لا ينطبق على النظرية الموسيقية
للشعر العربي .

١١ شائيل ابنة الجبلي ص ٨٠ .

وذلك ان شعرنا العربي ، وان يكن (شعرا كسياً) — كما قدما —
 الا ان أساس الإيقاع فيه قائم على (ترتيب) المقاطع ، لا على عددها
 فحسب ؛ ولا على (التفعيلات) التي اخترعها الخليل لتكون معايير
 توزن بها المقاطع الصوتية للشعر .

ولو كان العدد ، وحده ، هو الأساس لموسيقى الشعر العربي
 لكانت (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) ، مساوية لأكثر مما ذكره السياب .
 فهي تساوي : ٣ فاعلاتن و ٣ مستعلن و ٣ مفعولات و ٣ مفاعيلن .
 اذ أن كلمة من هذه التفعيلات : يتألف من مقطع قصير — أي حرف
 متحرك — وثلاثة مقاطع متوسطة — أي متحرك فساكن — ولكن
 الاختلاف بينها في موضع القصير منها فهو أول مقاطع (مفاعيلن
 — — —) وثاني مقاطع (فاعلاتن — — —) وثالث مقاطع
 (مستعلن — — —) ورابع مقاطع (مفعولات — — —)
 فكما لا يجوز ان نجعل بين هذه التفعيلات في شطر واحد من الشعر
 الحر ، لانا نفقد (إيقاع التفعيلة) الواحدة ذات المقاطع المتشابهة
 عددا وترتبا ، كذلك لا يجوز ان نجعل بين أشطر متساوية في العدد
 مختلفة في الترتيب ، لانا نفقد بذلك (إيقاع الشطر) ذي المقاطع
 المتساوية عددا وترتبا .

اذن فليس للتفعيلات وتساويها في العدد ، أثر في إيجاد
 موسيقى الشعر العربي ما لم يحافظ على ترتيب هذه المقاطع ان في
 التفعيلة او في الشطر .

خذ مثلاً لذلك ، لو أن شطرا يتألف من التفعيلتين (فاعلاتن
 فاعلن) فان عدد مقاطعهما يساوي — بلا شك — عدد مقاطع التفعيلتين

متوسطة بينها ثلاثة قصيرة — ولكنها مخالفة في الترتيب فقدت الإيقاع
المطلوب كأن نقول مثلا :

مستفعلن فاعلن مقاعيلن

أو : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

أو : فاعلن مفعولات فاعلاتن

أو غير ذلك .

وبهذا — العدد المرتب — تتباين الأبحر فيما بينها ، وتحتفظ
بإيقاعها الموسيقي ، سواء كتبناها شعراً حراً أساسه الترتيب بين
مقاطع التفعيلة الواحدة المتكررة ، أم شعراً عنوديا أساسه الترتيب بين
مقاطع الشطر المتكرر .

نعم ربما كان (التوزين العددي) من دون ترتيب ، سائفاً في
شعر لغة أخرى ، كما يقال عن الشعر الفرنسي ، وإلى أن تعتاد الأذن
العربية على ذلك فسوف يأتي من يعيد كتابة هذا الفصل .

نازك الملائكة وعروض الشعر الحر^(١)

حين أراد الخليل أن يضع قواعده لاوزان الشعر وما فيها من تغييرات ، طارئة أو لا زمة ، استعمل طريقة (الاستقراء) للشعر العربي المسوع في زمانه ، وحكم فيه حكمه وذوقه الموسيقي ، فعمد هذه القواعد الثابتة بالنسبة لنظام البيت ذي الشطرين ، ولم يستطع مرور الزمن أن يغير منها شيئا .

وحين جاء شعرا المعاصر بنظام آخر يقوم على شطر واحد ، أساسه التفعيلة المتكررة ، فقد كان لازما على المعنيين بشؤون الشعر الحديث من لهم الخبرة والحس الموسيقي ، أن يكملوا عملية الخليل في وضع قواعد هذا الشكل . ومن أولى من الشعراء الذين بدأوا بصوغ تجاربهم على هذا النمط ، ثم استسروا يدعون له بالحاج ، ويتبنون حركته واكتشافه .

وكنت أنا من المتابعين لتطور هذه الحركة ، وما كتب عنها - تأييدا وقصيда - وساهمت في ذلك بمحاضرة ألقيتها في الموسم الثقافي لمنتدى النشر عام ١٩٥٥ حول (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) نشر أكثرها في السنة الأولى لمجلة النجف .

وحين صدر كتاب السيدة الملائكة عن (قضايا الشعر المعاصر) وفيه بحوث كثيرة عن عروض هذا الشعر ، سررت كثيرا ، لأن هذا

١١ من بحث نشر في مجلة النجف ، حول كتاب (قضايا الشعر المعاصر) في عدد حزيران سنة ١٩٦٣ .

(الخليل) الذي كان الشكل الحديث بحاجة له ، نبع من بين رواده
الاولائل ، ومن اكثرهم خبرة به .

ولا اكنم اني حينما قرأت تخطيطها لهذا العروض شعرت بصدمة
منشؤها هذا البعد الشاسع بين (الخليلين) في طريقة استنتاج القاعدة
ففي الوقت الذي نقرأ فيه عملاً لقيه الخليل بن احمد من كُنتِ
ومشقة في عمليات التجسيم ، والتقسيم ، والتقطيع ، حتى أن ابنه حين رآه
صارفا وقته في ذلك ، خرج الى الناس وهو يقول : (ان ابي قد عُجن !)
فرى الخليل الجديد يضع القواعد ويسن القوانين ، دون أن يكلف
نفسه بأبسط عمليات الاستقراء والاستنتاج .

على أن المؤلفة ، حين أرادت ان تضع قواعدها العروضية ، لم
يغب عن بالها ما فعله الخليل فقد قالت : (وكما كان اعتماد الخليل
في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه ، على حسنه الشعري وذوقه .
وما يحفظ من الشعر العربي ، فقد كان اعتيادي أنا أيضا على حسني
الشعري ، وذوقي وما احفظ من الشعر العربي) ^(١) وقالت : ان هذه
الملاحظات (فضجت في نفسي عبر سنين كثيرة ، كنت خلالها اتابع
ما تنشره المجلات الادبية ، والصحف اليومية من هذا الشعر) ^(٢) .

ولكن العجيب في الامر انك حين تقرأ قواعدها ، لم تجد لها قد
كلفت نفسها حتى النظر في القصائد التي كتبتها هي ، فضلا عما كتبه
سواها - على وفرة وشيوعه - . ولذلك فقد كانت قواعدها بجانب
ونماذج هذا الشعر - بنا فيه شعر نازك - بجانب آخر . وكل ما قالته

١٩١ ١٩٢ قضايا الشعر المعاصر ص ٨٠ .

عن العيوب العروضية التي وقع فيها (الناشئون !) وما اتهمتهم به من ضعف الحس ، والسناعة ، والقبح ، والجهل وعدم العلم بالعروض ، وغير ذلك ، كانت هي في شعرها من أوفرهم نصيباً من هذه العيوب . لذلك فإن الذي يقرأ كتابها يخرج بأمرين لا ثالث لهما :

أما أن تكون هذه القواعد ، هي قواعد الشعر الحر الصحيح ، فإن شعر نازك ، والسياب ، ونزار ، وشهد الصبور ، والبياتي ، وأدونيس وكل رادة هذا الشعر خطأ في خطأ .

وأما أن تكون دواوين هؤلاء هي النماذج التي تمثل الشعر الحر ، والتي تستنتج منها القاعدة ، فإن قانونها العام ، لعروض الشعر الحر كله خطأ في خطأ .

وبعد ، فإن أهم ما ركزت عليه الناقدة الفاضلة من قواعد أخذت على زملائها خروجهم عليها لجهل بالقواعد العروضية الثابتة هي : وحدة التشكيلات ، والرتب المجمع ، والزخاف ، والتشكيلات الخماسية والتساعية ، ومستفعلان في ضرب الرجز .

وسنقف معها في كل هذه القضايا لتتحسس مدى ما وفقت إليه .

١ - تشكيلات القصيدة الحرة :

استعرضت الناقدة الفاضلة نماذج من شعرنا التقليدي ، الذي يحدد البيت الأول فيه شكل (الضرب) و (العروض) فيجب أن تسير عليه القصيدة كلها . ثم خلعت من ذلك إلى أن الشعر الحر باعتباره ذو شطر واحد ، ليس فيه غير الضرب ، فإن (الشطر الأول في القصيدة الحرة يعين للشاعر خاتمة كل شطر تالٍ يرد فيها . . . ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جارٍ في القصيدة العربية مهما كان

اسلوبها (١١) - أي عموديا أم حراً - ثم قالت في موضع آخر :
 (هذه المبادئ الأولى التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور
 كلها ، قد اضطربت وكادت تسحي في أيدي الناشئين ، الذين تناولوا
 حركة الشعر الحر ، واقبلوا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا
 التشكيلات المتنافرة واوردوها جميعا في القصيدة الواحدة : فكان
 الشاعر يجمع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلا مبالاة) ..
 .. (حتى يضطر المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها
 مهنلا ما قد يكون فيها من معان مبتكرة) . ثم أوردت مثالا من الكامل
 لجورج غانم خلط فيه بين الاضرب : (متفاعلين ، ومتفاعلاتن ، وفعلين
 وفعلتن) ثم قالت بعد ذلك : (ان الشعراء - حتى في عصر الانحطاط -
 لم يفعلوا في مثل هذا) (١٢) .

والذي يبدو لي ان السيدة الملائكة ، ترسل هذه القوائد ارسالا
 وتنقد (الناشئين) لخروجهم عنها : نقدا غير مسؤول ، وذلك لانها
 لو اعمت النظر في تشكيلات الشعر الحر من أول تجربة الى آخر
 تجربة ، لوجدت الشعراء من غير الناشئين كالسياب ، والملائكة ،
 والبياتي ، وغيرهم يجمعون التشكيلات المختلفة للبحر الواحد ، وقد
 مرت نماذج ذلك في الابحر المختلفة .

ولعل السر في ذلك ، ان قاعدة وحدة الضرب انما تلزم الشكل
 القديم ، لان أطوال أشطره ثابتة ، فيجب ان يكون ضربها ثابتا ، اما
 الشعر الحر ، فانه وان كان ذا شطر واحد ، الا أنه غير ثابت الطول

(١١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(١٢) نفسه ص ٧٢ .

فما الداعي للالتزام بضرب موحد . نعم لو كان رأي السيدة الملائكة
جاء على سبيل الاقتراح لا تقرير القاءة . لكان مقبولا .
واكبر دليل على عدم ثبوت القاءة فيما تقول ، انها تستشهد
لحديثها عن وحدة الضرب . بقصيدة من قصائدها مختلفة الضرب .
فقد تحدثت في موضع آخر ، عن طبيعة الشعر الحر ووحدة الضرب
فيه قالت : (وقد لاحظ الشاعر انه اذا وحّد الضرب ، استطاع ان
يجمع مجزوء البحر ومشطوره ، واجزاءهما في القصيدة الواحدة .
لان عدد مرات التكرار ، لا يؤثر في الموسيقى شيئا . ما دامت التفعيلة
واحدة . والضرب واحدا) (١) ثم استشهدت لذلك بقصيدتها (الى
العام الجديد) وهي من الكامل وفيها جمعت بين الضرب المذيل
(متفاعلاتن) والضرب الصحيح (متفاعلاتن) من أول بيتين :

يا عام لا تقرب ما كنّا فنحن هنا طيوف^٥

من عالم الاشباح يتكروا البشر^٥

على أنه سبق ان استشهدنا لها من الكامل ايضا بقطعة من قصيدة
(الوصول) وفيها الاضرب التالية (متفاعلاتن ، متفاعلاتن ، متفاعلاتن) .
ووردت هذه الاضرب نفسها في قصيدة (مرّ القطار) من ديوان شظايا
ورماد .

اما الابحر الاخرى ، فقد مرّت لها قطعة من (اغنية حب للكلمات)
من الرمل وفيها الاضرب (فاعلاتن . فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن) وتكررت
هذه الاضرب المختلفة في قصيدتيها الرمايتين : (الخيط المشدود في
شجرة السرو) و (النهر العاشق) .

١١١ نفس المصدر ١٢٢ .

وفي الخبب جمعت من الاضرب في قصيدة (الافعوان) بين
(فاعلان ، وفاعلن ، واعمان) ونفس الاضرب في قصيدتي : (يحكى
ان حفارين) و (تحية الجمهورية العراقية) .

وفي المتقارب جمعت بين الاضرب (فعولن . فعول . فعو) في
قصائدها : (طريق العودة) و (نحن وجميلة) و (وصلاة الاشباح) .
وفي السريع جمعت بين الضريين . (فاعلان وفاعلن) في قصيدة
(يوتوبيا في الجبال) .

ومع كل هذا فان هذه الشاعرة هي التي قالت عن زميلاتها فدوى
طوقان ، لانها جمعت بين اضرب مختلفة من الرجز : (ان أبيات فدوى
مصابة باختلال فطبع يصك السمع العربي . ويعذب حس الموسيقى
لدى أي انسان مرهف السمع . وما من عروضي قط يستطيع اذيقبلها
لا بل ان فدوى نفسها ، بحسها الشعري الرقيق ، لو اعطت فطرتها
الحكم لشطب هذا الخروج وايت أن تقع فيه) (١) .

وانا ارجو من الشاعرة الملائكة - تطبيقا لقاعدتها - ان تعطي
فطرتها الحكم فتشطب من دواوينها كل هذه القصائد التي أشرت اليها !!

٢ - الوند المجسوع :

وحديثها عن الوند المجسوع . حديث هر الأخر لا يدل الا على
عدم جديتها في وضع عروض للشعر الحر ، فهي مع اعترافها بان
العروضيين لا يتعرضون لهذه القضية قط . نجدتها تطيل فيه في حديث
(غابث) خلاصته : أن (الوند) وهو مقطع (علن) من متفاعان مثلا
يتصف بشيء من الصلادة والقسوة بحيث يتحكم في الكلمة اذا وقع

(١) نفسه ١٥٢ .

في أولها ، فيشقها نصفين ، وان (الكياسة الشعرية) تقتضي الشاعر
 - اذا نظم في الكامل أو الرجز ، أو المتدارك ، أو السريع ما يقع
 الوند في آخر تفعيلاته - أن يأتي به في آخر الكلمة : كأن يقول :
 (متجافيا) أو (زهر الربى) • أي انها تريد أن تقول يجب أن يكتب
 الشاعر آياته الكاملة هكذا :

متلاعب ، متعابث ، متسامح ، متعلم ، متفهم ، متندر
 ثم لا بد انها أدركت ان هذا النوع من النظم يلغي مهمة الراسخين
 في العروض ، فجعلت له قانونا ذا خطوات ثلاثة : خلاصته :
 ١ - ان يورد الشاعر الوند في آخر الكلمة : لا في أولها كأن
 يقول (متجافيا) •

٢ - ان يورد الوند في النصف الاول من الكلمة ، على أن يكون
 آخره حرف مد ، ليكسر من شوكته ، مثل قول ابن مالك (واستعين
 الله في القية) والوند هنا مقطع (تعي) من (واستعين) •
 ٣ - انه لا يسمع ان يقف الوند على حرف صلد في منتصف
 الكلمة ، بشرط أن يكون الى جواره وند يختم كلمة ، ووند آخر
 يقف على حرف مد ، أي ان الوند الصلد يجب ان يقع بين وتدين
 رخوين ^(١) •

وبعد اصدار هذا القانون الموند ، بدأت بنقد الشعراء المعاصرين :
 (لان معرفتهم بالشعر العربي السليم أقل مما ينبغي لهم • وقد يكون
 بعضهم من مدمني قراءة الشعر المعاصر ، وهو غالبا غير سالم من
 الاخطاء العروضية) ثم استشهدت لذلك ببيت لفدوى طوقان

(١) نفسه ٨٢ •

من الرجز :

هنا استردت ذاتي التي تحطمت بأيدي الآخرين
وقطعته هنسرد دتذاتيل لتي تحط طمت بأي^١ دلاخرين
مفاعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلن مستفعلن
ثم قالت : انها (وقفت اربع مرات ، على حرف صلد غير ممدود ،
بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها في هذا الموضع حكم الحرف
الصلد) ^(١) أي ان فديوى خالفت قانون السيدة الملائكة ذي الخطوات
الثلاث .

وأشارت في نهاية حديثها الى ان هذا شائع في الشعر الحر . حتى
اصبحت (الفية ابن مالك) تفضله من هذه الناحية . والذنب في ذلك
ليس ذنب (الحرية) وانما هو ذنب الجهل . وضعف السمع . والاستهانة
بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ !! الخ .

وفحن نسجل فيها الملاحظات التالية :

١ - ان هذا الصانون غريب على قواعد العروض . والشعر
والحسن الموسيقي . فليس بيننا من ينشد البيت او (ينظمه) وهو
يحاول (تقطيعه) الى وحداته الموسيقية . ليعرف أين يقع الوند . الا
اذا قصد ذلك . وفي حالة القصد لماذا يكون شطر الكلمة نصفين من
خصائص (الوند) ؟ ألا تشطر (الاسباب) الكلمة عند وقوع التفعيلة
في وسطها بمعنى اننا لو أخذنا بيتي مهيأر الديلمي من المتقارب :
ولا التي استشم الخطوب أطيّب ربحي أو برّدا
واحمد من نشرها انه اذا هبّ ، مثل لي أحمدا

(١) نفسه ٨٣ .

ألا نجد - عند تقطيعهما - أن السبب من (فعولان) قد وقف
في وسطه الكلمات . على حروف صلدة . وشقها نصين : وماذا يعني
ذلك ؟ !

ثم لو أننا أخذنا بيت تالي محمود طه :
جاورتها الصحراء تستشرف اليم وقرّ المحيط جنب القفلة
وهو من الخفيف . وفيه تفعيلات تنتهي بوترد . واخرى تنتهي
بسبب . وكأها تقف على حروف صلدة . وتشطر الكلمة الى نصين
عند الوقوف عليها . فلماذا يعني ذلك ؟ !

جاورتها صحراء تستشرف اليم وقرّ المحيط جنب القفلة
٢ - لو سلطنا برجود فرق بين الوترد والسبب في شطرهما
الكلمة . وخصصنا هذه القسوة بالوترد . فأننا اذا رجعنا الى شعرنا
العربي القديم أو الحديث . فهل نجد هذه القاعدة سليمة . أي أنهم
لا يتفنون بالوترد الا على اواخر الكلمات : أو على حروف مد - كما
صنع ابن مالك - ؟ ؟ واذن تأيات البحثري والشريف الرضي وابن
هاني الاندلسي التالية . خارجة على العروض : لان الاوتاد فيها وقفت
على حروف صلدة ؟ :

نستقصر الأكباد وهي قريحة ونظم فيض الدمع وهو سجام
ضاق علي الأرض بعدك كذا ووجدت أضيقتها علي بلاد
لا يأكل المرحان شاور طعينهم ما ثليه من القنا المتكسر
على انه ربما احتجت السيدة الملائكة : بأن وقفات (العروض)
في اواخر الاشطر الاولى من هذه الايات قد خفت من ثقل الاوتاد الصلدة .
فما هي حجتها لو أخذنا أبياتا من (الكامل المرفل) وأنا اختارها

(مدورة) ليقف كل وتد فيها على حرف صمد كقول عمرو بن
معدى كرب :

ما ان جزعت ولا هنت ولا يرد بكاي زندا
ما ان جزعت ولا هنت ولا يرد بكاي زندا
أو قول السيد الحميري :

وابك المطهر للمطهر والمطهرة الزكية

وابك المطهر للمطهر والمطهرة الزكية

وبعد فهذه الامثلة مما تيسر لي الاستشهاد به من الكامل فقط
ولو انني تتبعت الرجز والسريع لظاق المجال عن ذلك ، ويكفي ان
اذكرها بان (منظومة ابن مالك) التي اثنت على موسيقاها ، وفضلتها
على أكثر الرجز المعاصر ، لانها تجنبت مزائق هذا الوند ، والتمت
بالقانون الذي فرضته السيدة الملائكة - كما قالت ص ٨٥ - هذه
المنظومة أرجو ان تعيد قراءتها مرة ثانية . فانا لم أقرأها لهذا الغرض
ولكنني اذكر جيدا اول أبياتها : فإراه يهدم قانونها من أول بيت :
قال محمد بن هواب بن مالك احمد رب بى الله خير من مالك
٣ - انا لو حاكمنا نازك الشاعرة . بقانون فازك العروضية .
لكانت من جملة هؤلاء الشعراء - قدماء ومحدثين - من وصفتهم
بالجهل ، والاستهانة بالقواعد . بل هي من أكثرهم وقوعا بالوند
الصلد فقد يتكرر ذلك ، عندها . في أبيات متتالية . خذ مثلاً قولها
في القصيدة التي استشهدت بها في كتابها (العام الجديد) :

من عالم الـ أشباح يد كرفنا البشر

ويفر من سنا الليل والـ ساضي ويحـ سهلنا القدر

مفاعلاتن) •

وانا لا أدري - حتى لو كان هذا الزحاف مرضا - ما علاقة ذلك بعروض الشعر الحر - اليس في شعرنا السعودي مثل هذا المرض؟! ثم ألم يكن قوالي الزحاف قد ورثت العروضيين في وضع قواعدهم للاحاق البيت الزحاف عند اشتباهه بين بحرین؟! •

لا بد ان مرأياهما في كتب العروض نوع من التسريع شطره (مستفعان مستفعان فعيلان) وليس لهم من شواهد غير قول الشاعر:
انشر منك والوجوه دنا نير واطراف الاكف عنهم
وليس هذا البيت سريع وانما هو من الكامل الاخذ وقد دخل الاضمار كل تفعيلاته •

وبعد فهل كانت الشاعرة تترك بسجاجة عن هذا المرض ، ليس في بيت واحد ، بل في جملة ابيات متعاقبة •

تقولها في قصيدة (الوصول) وهي من الكامل :

كم قصة نامت وغطت سرها خلف القبور
كم خطفة من طيف حب ، عاش حيناً ثم مات
كم نغمة في ذات صيف عندما كان المساء
مستفعان مستفعان مستفعان مستفعلان •

واظن ان الناقدة تتفق معي في ان هذا الزحاف المتعاقب ، بالاضافة الى كونه - مرضا طويلا - جعل نغمة الابيات اقرب الى الوجد منها الى الكامل •

٤ - التشكيلات الخماسية :

أبرز ما في الشعر الحر من ميزات ، يذكرها له انصاره ، هي

حرية عدد تفعيلاته ، فإن الشاعر يقف حيث يتم المعنى دون تقييد بعدد معين . ولكن الناقدة الناضلة ، رأت أن أبيات الشعر التقليدي ليس فيها تشكيلات (خماسية) ولا تساعية - ولم تستطع تعليل هذه الظاهرة !! - لذلك فرضت على الشعر الحر أن يتقيد بما كان العرب يتقيدون به . فلا يجعل البيت خمس تفعيلات ولا تسعة - وما أدري لم لم تقل ولا سبعة - واعتبرت هذا هو (قانون الاذن العربية !) ثم انحت باللائمة على الشعراء ، لأنهم كتبوا اشطراً خماسية ، وعلى النقاد (لأنهم تسرّ بهم مثل هذه الظاهرة فلا تلفت انظارهم) ثم تورد امثلة لفدوى طوقان والسياب تقول بعدها :

(لعل هذه النماذج تخبرنا هي نفسها ، لماذا لم (يرتكب) العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ذلك لأنها تبدو قبيحة الوقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لا نحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تعاشيها) (١) .

وما أدري أي شيء افترض من رأي شاعرتنا المبدعة :
 أ - أفرضها هذه القيود التعسفية على حرية الشعر الحر ، حتى تأن (الحرية) فيه (اشاعة) لا واقع لها ؟
 ب - أم حيرتها في تعليل عدم وجود الأنماط الخماسية والتساعية في شعرنا التقليدي ، وهي تعلم بأنه (ذو شطرين) متساويين ، وطبيعة المساواة فيهما تفرض ازدواجية التفعيلات ، فلا خمسة ، ولا سبعة ولا تسعة ، أما إذا وجد في شعرنا التقليدي ثلاث تفعيلات ، فهو في الشطر الواحد لا الشطرين ، وهو ما سمي بـ (المشطور) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٠ - ١٠١ .

ج - أم فرضها ذوقها الخاص في توريها الغريب من الرقدين
خمس وتسعة ، نرى الذوق العام معانه ذلك مرة بالطول ، ومرة (بأن
الرقم تسعة هو تسعة شتى الوقع في السمع كالرقم خمسة تماماً فليس
الطول وحده هو الثقل فيه !!) (١) .

د - وأخيراً عدم جدتها في وضع هذه القوانين العارضة ،
بدليل انها لو كانت جادة فعلاً ، ومتهبة الى شناعة الرقم خمسة في الاذن
العربية - كما تقول - لتجنبنا هي الوقوع فيه ، مع انها من أكثر
الشعراء المعاصرين خاسيات في قصائدها الحرة ، والجدول الآتي
شاهد على ذلك :

فني قصيدة (الانعزان)	ثمانية عشر	شطاراً خاسياً
وفي (جامعة الظلال)	٢٠	=
وفي (جبال الشمال)	١٣	=
وفي (لنكن اصدقاء)	١١	=
وفي (طريق العودة)	٢١	=
وفي (يحكى ان حفارين)	١١	=
وفي (صلاة الاشباح)	٢٨	=

ومع هذا الجدول الخاسي اذكر لها القطعة التالية من (جامعة
الظلال) وهي من المتقارب ، لتجد أن الرقم (خمسة) لم يكن شنيعاً
الا في اذن (نازك العروضية) اما (نازك الشاعرة) فقد جعلته يتبادل
بين شطر وآخر :

أخيراً لمست الحياة

٣ تفعيلات

وأدركت ما هي أيّ فراغ ثقيل

٥

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٠ - ١٠١ .

- ٦ أخيراً تبينت سرّ التفافيع وأخيبتاه
 ٥ وأدركت اني اضعفت زماناً طويلاً
 ٦ ألمّ الظلال وأخبط في غتة المستحيل
 ٥ ألمّ الظلال ولاشيء غير الظلال
 ٣ ومركت دليّ الليال
 ٥ وما أنا أدرك اني لمست الحياة
 ٥ - مستفعلان في ضرب الرجز :

أخذت السيدة نازك على نزار قباني . وفدري طوقان . وصالح
 عبد الصبور وغيرهم ردوعهم بـ (خطأ شنيع) هو أنهم يوردون
 (مستفعلان) في ضرب الرجز . وتطالب اليهم (ان يدرسوا العروض
 ولو دراسة عابرة . ليتبينوا الصواب من الخطأ . فانما وجد العروض
 ليعين الشعراء . أكثر مما يعين الناضجين) (١) .

ثم تذهب في تعليل هذه الشناعة :

مرةً بالتقاء الساكنين . وتستدل بما ذكره النحويون من (التنوين
 العالي) في بيت رؤبة :

أقامم الأساق خاوي المخرقن^١ مشبه الاعلام لمشاع الخققن^٢
 ومرةً بأن العروض لا يسمح بهذه التشكيلة في (الرجز) وليس
 في الشعر العربي كله غير بيت رؤبة : وهر شاعر : تعسف النحاة
 في التماسه .

ومرةً بأن الأذن العربية تمجته لشناعة وقعه (٢) .

(١) نفس المصدر ١٠٦ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

ونقاشنا معها :

١ - لا اتصور ان تعليلها بالتقاء الساكنين ، وارد هنا ، لانه
ورد في محل (الوقف) وهو مستساغ عند العرب ، والعروضيون
يجيزونه لانهم يجيزون ضربا مشابهة كذيئل الكامل ، والسريع
والمندارك ، وكقصور الرمل والمتقارب وغيرها ، وكلها يلتقي فيها
الساكنان ، ولا اتصور بان ل (مستعلان) وحدها خصوصية في اقل
التقاء الساكنين دون (متفاعلان) او (فاعلان) او (فاعلاتان) واذا
كان لمستعلان وحدها هذه الخصوصية فلماذا استساغت نازك ادخالها
في ضرب الكامل كما مر في الايات السابقة :

كم قصة قامت وغطت طت سرها خلف القبور
مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن

تم لو كان لها هذه الخصوصية عند العروضيين ، لما ادخلوها في
ضرب بعض انواع البسيط ، واستشهدوا لها بما مر من قول المرقش :
يا ابنة عجب لان ما اصبرني على خطوب بكنج ت بالقدم
مفتعلن فاعلن مفتعلن مفاعلن فاعلن مستعلن

٢ - ان عدم ورودها بين اضراب الرجز - عند العروضيين -
لا يشكل (جرما) يعاقب عليه المعاصرون ، لان التقيد الحرفي يتواءم
الخليل ، شيء لا يقره التطور الشعري المعاصر ، ولولا ذلك لما وجد
الشعر الحرا!! وكم مرت بنا شواهد كان فيها العروض بجانب الذوق بجانب
آخر، واظهر الادلة على ذلك، موت كثير من الاضراب التي ذكرها العروضيون
ولم يستغفها الذوق الشعري العام ، واستحداث (اضراب) وتفعيلات

لم تكن موجودة في العروض ولكن الذوق العام أقرها .
وأقرب الأمثلة ما أحدثه شوقي من مشطور البسيط ، وما جعل
له من ضرب جديد يلتقي فيه هذان الساكنان كقوله :

جلاجل في اليد شجية التريدة

مفاعِلن فعْلان مفاعِلن فعْلان

وما أحدثه حافظ من ضرب (المخلع البسيط) وضربه عند
العروضيين (فعولن) . فقصره حافظ وجعله (فعول) ، وهو ملتقى
ساكنين أيضا :

ووجهك الضاحك العروس قد ضاق عن وصفه البيان

كم سطرت عنده مروس بقسمة العز والهوان

وأخيرا لو لم يكن الخروج على العروض - اعتمادا على الذوق
العام - مستغافرا : لما كتبت السيدة الملائكة فصلا في كتابها عن دخول
(فاعل) في حشو الخيب ، وهي تعلم ان العروض يأبى ذلك !! .

٣ - صحيح ان الشعر الحر ادخل (مستفعلان) في ضرب الرجز
ولكن لم يكن هو أول من فعل ذلك فقد سبقه الشعر العمودي ، وادخل
هذا الضرب في الرجز ، دون ان تغض به الاذن العربية ، او يرفضه
الذوق العام . يقول علي محمود طه :

هذا الطريق الاخضر الصاعد بين ربوتين

كأنما شق على قدر خطي لعاشقين

الشجرات حوله كأنها اهداب عين

.....

نبأه الصدى المرن عن قدوم زائر

فاتتبعته خيالة تهز عثر طائرين
 وشاع في الغابة هس من شفاء زهرتين :
 من الغريبان هنا ؟ وما سراهما ؟ وأين ؟
 على ان الشاعر هنا (قيّد) القافية بياء ساكنة ، ولو قيّدها بياء
 مددودة ، كما فعل الشعر الحر ، لكان أكثر موسيقية .
 ولا أظن ان الفرق بينهما يخفى على السيدة الملائكة ، فالتقاء
 الساكنين في ضرب (مفعولان) من قول عدّي يوم بدر :
 أنا عدّي والسحلّ امشي بها مشي القحّل
 أشدّ نقلاً من التقاءهما في الضرب نفسه من قول هند يوم احد :
 وبها بني عبد الدار وبها حماة الادبار

خلاصة البحث :

من الواضح اني ما اردت بهذا العرض ، لأراء السيدة الملائكة ،
 في عروض الشعر الحر ، وتطبيقها على نماذجها الحرة ، ان أقفدها
 كشاعرة مبدعة ، أو كدولة بارعة ، ولكن أردت فقط . أن اخلص من
 ذلك الى ان وضع قواعد ثابتة لعروض شعر جديد ، يتطلب منا جميعاً
 — شعراء ونقاد — الصبر على قراءة نماذج . وتلقي اصداء هذه
 النماذج في الاذن العربية ، فان قبلتها ، استخلصنا القاعدة على أساس
 قبولها ، وان رفضتها رفضاً تاماً . وليس من المعقول ان نتقيد بقواعد
 وضعت لنظام البيت ذي الشطرين ، فنطبقها — بحذقيها — على نظام
 آخر يختلف بطبيعته وأطواره العام عنه .

ولو كان الامر في حرية الشعر الحر — كما تقول نازك — لا يتعدى

الحرية في عدد التفعيلات — عدا الخمسة والتسعة !! وإن الشاعر فيه
يجب أن يتقيد بكل فيود البيت ، وإلا ف شعره ناشز خارج على الأذن
العربية .. انخ فباذا تعلى السيدة الملائكة خروجها هي كشاعرة ، على
كل ما افترضته من قيود .

انها — بلا شك — لا تشعر بأي نفور ، في سماعها وذوقها ، من
قصائدها التي جمعت فيها الاضرب المختلفة ، والتشكيلات الخماسية
والوترد المصروع وغير ذلك : بدليل انها لو كانت تحس بذلك ، لما كتبت
هذه القصائد ، وبعضها متأخر عن هذه القواعد المقروضة .. ونحن
— قراءها — نشاطرها مثل ذلك . فلا نحس في جميعها بين الاضرب
أو التشكيلات الخماسية أو غيرها بأي خلل يصك السمع ، أو يخذش
الذوق . وفي هذا اكبر دليل على ان (تقييدها) لهذه القواعد : كان
بحاجة الى صبر وطول أناة ، فهذه القواعد : لم تقم على استقراء تام
يصح معه الاستنتاج . ولا على تحكيم للذوق العام — بما فيه ذوقها
كشاعرة — وكذا نسلم بان الذوق العام هو الحكم الفصل في هذه
المسائل .



عروض البند

تمهيد :

لست أعرف ، بالضبط ، متى نشأ (البند) في الادب العراقي ، وكل ما أعرفه ويعرفه غيري من الذين كتبوا في الموضوع ، انه وجد في جنوب العراق ، وفي البحرين ، ومنطقة الاهواز ، من أدباء كانت تغلب عليهم الثقافة الدينية ، أو التعلم في النجف الاشرف . ثم انتشر في الاوساط الادبية العراقية ، ولم تعرفه البلاد العربية الاخرى ، ولعل أقدم ما وصل الينا منه هي بنود شهاب الدين الموسوي المعروف (بابن معتوق الحوزي) المتوفي ١٠٨٧ هـ ، ولا تدل بنوده على أنها أقدم هذه النماذج ، بل ان تعبير ولده معتوق بن شهاب الدين - وهو جامع ديوانه - يدل على عدم تأكده منها فقد قال في ختامها : (انتهى ما وجدته له من البنود المنسوبة له رحمه الله (١) .

واكثر هذه النماذج وصل الينا عن طريق المحفوظات ، و التداول بين دفاتر ومجاميع عشاق الادب في القرون الثلاثة الماضية ، واكثر هؤلاء الحفاظ واصحاب المجاميع ليسوا من الشعراء او نقاد الشعر لذلك فلا تخلو هذه النماذج من تحوير نعل منشأ خطأ الرواة .

على ان بعض الذين شاركوا في جيّد ما سمعناه من هذه النماذج ، كانوا من شعراء (الزجل) ممن لا يعرفون شيئاً عن عروض الشعر العربي ، ولا عن عدة الاديب الناقد من نحو وصرف وغيرهما ،

(١) ديوان ابن معتوق طبع بيروت سنة ١٨٨٥ ص ٢٢٠ .

كاتب الخلفة المتوفى ١٢٤٧ هـ .

لذلك فإن مهمة الدارس لعروض البند ستكون صعبة - بلا
ريب - لما يحتمله من خطأ في هذه النماذج وهو متوفر في الاثنى معا :
الشاعر . والراوية .

واحسن خدمة قام بها الاستاذ عبد الكريم الدجيلي في كتابه
(البند في الادب العربي : تاريخه وتصوفه) هي انه يشر للباحثين
هذه المجموعة الزائدة من البند - مع ما فيها من تحقيق وضبط -
بعد ان كان العثور على مثلها صعبا ، وقد بلغت حوالي مائة بند لأربعين
شاعرا .

على انه يوجد في (كشكول الشيخ يوسف البحراني) المتوفى
١١٨٦ هـ ^(١) مجموعة من البند منها بنود علي بابلي الحسيني وهي
مائة وخمسون بندا ، اختار منها السيد محسن الامين في معادن
الجواهر ^(٢) عشرين بندا ، واختار منها الاستاذ الدجيلي ستة وعشرين
بندا ، بالإضافة الى بنود السيد عبد الرؤوف الجدي حفصي المتوفى
١١١٣ هـ ^(٣) .

ما هو البند :

البند : شعر ذو شطر واحد ، يقوم ايقاعه على اساس التفعيلة
الواحدة المتكررة بحرية تامة .

(١) طبع هذا الكشكول على الحجر في الهند سنة ١٢٩١ وعلى

الحروف في النجف سنة ١٢٨١ هـ .

(٢) ج ٣ ص ٥٨٥ - ٥٩٢ .

(٣) انظر البند في الادب العربي ص ١٠ و ١٩ .

ولأجل هذا اعتبرنا إيقاع البند ، ذو الاساس الذي يقوم عليه
الإيقاع في الشعر الحر .

والنماذج التي وصلتنا من البند ، تقوم على بحري (الهزج)
وتفعيلاته (مفاعيلن) او الرمل وتفعيلته (فاعلاتن) . وبعض نماذج
البند تخلط بين البحرين . لمكان التشابه بين تفعيلتيهما ، فان (مفاعيلن)
تتألف من وقد وسبين ، او قدم أحدهما لصارت (لن مفاعلي) المساوية
لفاعلاتن . وسيأتي أيضا ذلك عند التعرض لنماذج البند .

تخضع هاتان التفعيلتان لكل ما تخضعان له من تغيير طاريء في
بحور الشعر ، من زحاف او غلة ، بزيادة تقتضيها طبيعة الإيقاع على
التفعيلة الواحدة .

بحور البند :

ليس الامر كما زعمه بعض النقاد ، من أن البند — كل بند — على بحر
الوزج بزيادة سبب خفيف في أوله ، ولا ما زعمه البعض الآخر من أنه
ذو وزنين متداخلين هما الرمل والوزج .

بل الصحيح ان في النماذج الموجودة منه الانواع الثلاثة .
الوزج الصافي ، والرمل الصافي ، والمزوج من البحرين معا ، وفي هذا
الآخر كلام سيأتي في موضعه .

آ - بنود التهزج الصافي

أكثر الموجود لدينا من تراث البنود ، هو ما كان على التهزج ،
ولذلك شاع عند المتأخرين أن البند على بحر الهزج ، فكتبوا بنودهم
كلها عليه ، ومن هذه النماذج الجارية على التهزج (مفاعيلن أو مفاعيل)
بنود ابن معتوق ، والجد حنصلي ، والحائري ، وبنود المتأخرين . وهذا
واحد من بنود السيد نصر الله الحائري المتوفى ١١٥٦ هـ من ديوانه
المطبوع .

سلاماً ما شذى الزهر

وقد باكره القطر

ولا العود على الجسر

ولا نغمته المعربة النفس

ولا العقد من الذكر

على جيد مها الإنس

ولا زهر نجوم الافق ، مذ قارقها البدر

ولا وشي الطراويس ، ولا الخمر

وقد ناولها الساقى ، بكأس يشبه النجم ، ولا الوصل وقد

جاد به الحبيب

بعيد القطع والهجر

ولا مبسمه الاشنب وهو اللوائى الرطب

ولا ريق العذرى العذب ، ابهى من تحيات نطاق الحصر

عنها ضاق تهدي للفتى التدب

(علي) ذي السجاية الغر ، من أقلامه تنفث بالسحر
وتبدي الأنجم الزهر ، بليل النفس ، في أفق سما الطرس

وتجلى الزهر في الأوراق مهما امطرت حبرا .

وهذه القطعة — كما تراها — على الهزج الخالص ، والملاحظ أنهم
كانوا يكتبون البند كتابة النثر ، فكتبناه كتابة الشعر الحر ، لنبدل
على مدى التشابه بينهما ، من ناحية عروضية ، وقد راعينا أن نقف
فيه على فقرات ذات قوافٍ تنتهي معها التفعيلة الهزجية (مفاعيلن)
على ما يصلح أن يكون (ضربا) صحيحا ، ليكون أكثر انسجاما ،
ولو أننا وقفنا على كل ما يصلح للتقفية كقوله : (بليل النفس / في
أفق سما الطرس) أو (العذب) و (الندب) و (الرطب) ، لتغير
(الضرب) الى (مفاعيلان) ولاصبحت التفعيلة التالية للقافية (مخرومة)
من دون حاجة الى هذا التغيير ، لذلك اعتبرنا هذه القوافي (اسجاعا)
ضمن الاشطر ، كما سيأتي إيضاح ذلك .

الزخافات والعال الشائعة في البند الهزجي :

الملاحظ أن هذه التفعيلة (مفاعيلان) في البند الهزجي ، تلحق بها
التغييرات التالية :

١ — (الكفة) وهو حذف السابع الساكن فتصير (مفاعيل) ،
ويقع في حشو البند بكثرة كقوله :

ولا نعم ستة المطر بة النفس
مفاعيل مفاعيل مفاعيلن

٢ - (الحذف) وهو اسقاط السبب الاخير منها فتصبح مناعي
 (فعولن) ويكثر ذلك في اواخر البنود كقول ابن معنوق :
 نه الحمد على الصحة والسقم ، وفي اليسر وفي العسر
 وفي القرة والضعف مدى الدهر
 وما سار شدى الزهر
 على الريح مساءً و نهارا ^(١)
 مفاعيل مفاعيل فعولن
 وقد يقع الحذف : اختياراً ، في بعض الاضرب اثناء البند ، كقول
 نبيد الغفار الاخرس ١٢٩٠ هـ :

رفيع القدر والفخر
 نضير الشمس والبدر
 جميلاً و جمالاً و (كمالاً)
 ومن لم يهتد فيه الى الفضل فقد ضلّ (ضلالاً)
 اما والغرب والشرق
 ورب الرق والرتق ^(٢)

ويكثر هذا الحذف : اثناء البند : في بنود المتأخرين كما يأتي .
 ٣ - (القصر) وهو حذف ساكن السبب الاخير واسكان متحركه
 فتصبح (مفاعيل) وامثلتها هي اكثر القوافي الساكنة كما سيأتي .
 ٤ - (التذييل) وهو زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة
 فتصبح (مفاعيلان) . ولا يوجد هذا في اضرب الهمز العمودي ،

(١) البند في الادب العربي لعبد الكريم الدجيلي ص ٥ .

(٢) نفسه ٩٥ .

ألا انه موجود في الشعر الحر ^(١١) والبند كقول السيد عبد الرؤوف
الجند حنصي ابجراني ١١١٣ هـ . في مدح النبي (ص) :

وما قدر مديحي بعد ما خسر^١ بـ (لولاك^٢) (مفاعيل^٣)
وناهيك بها مرتبة جاوزت الافلاك^٤ (مفاعيلان^٥)
وانحطت لها كل ملوك الارض . دعهم وقل الاملاك^٦

فهو السيد الأيّد . حامي الدين ، ماحي ظلم الامراك^(١٢)
فالذرب في الشطر الثاني والثالث والرابع هو (مفاعيلان) مع
ملاحظة ان أول الشطرين الثالث والرابع قد لحقهما (الحزم) ، فاعيلن .
٥ - (الحزم) هو اسقاط الميم من (مفاعيلن) أو مكفوفتهما
(مفاعيل^٧) ، وتقع جوازا في أوائل بعض الاشطر فتصبح (فاعيلن)
أو (فاعيل^٨) كما مر من قول الجند حنصي ، وكقول ابن معنوق في
الاشطر الاربعة الاولى :

وانظر أثر القدرة

واجل غسق الخيرة

في فجر سنا الخيرة

(١١) من امثلة الشعر الحر قول السياب . وسلافة حجاوي وقد
تقدما . وقول صلاح احمد إبراهيم :

غماوات غماوات

وانياب تمزقني ، واصوات

فيا احزان هدي الصبر ، يا احزان

خفي غرفة دمع واقساي بالمح نرف القلب والشربان

(١٢) البند في الادب العربي للدجولي ص ١٢ .

وارن التلك الاطلس والعرش^{*}

وما فيه من النقش^(١)

على ان (الخرم) مستساغ هنا ، وواقع حتى في بزود الشعراء
الجيدين من المتأخرين أمثال الشيخ عبد الحسين الجواهري ١٣٣٥ هـ
في بنده :

اي بدر سما المجده

والحاوي صفات مستقل لشهب بالعدة

والراقي - ولا سلّم غير الفخر - أوج الشرف المحض

جرادا عند مسنون العطا والجود غرضا أيضا فرض

والجاري بفسار العلى المحرز منه قصب السبق^{*}

الى غاية فخر دون ادائها . من العجز ، كبا البرق^(٢)

فان أوائل الاشطر : الثاني والثالث والخامس مخرومة . ومثل

ذلك قول الشيخ عبد الحسين صادق ١٣٦١ هـ :

ولا أعذب ، او أطيب ، او أحسن مشروب^{*}

من هذا الذي في جبهة القرطاس مكتوب^(٣)

وقوله :

ما صوبت انظاري في مخضيل^{*} ارجاء

وصولت بأفكاري في آفاق جزاء

على ان عروض الخليل لا ينكر وجرد (الخرم) في مفاعيلن أو

(١) نفسه ص ٣ .

(٢) نفسه ١١٧ .

(٣) نفسه ١٢٠ .

فعولن في شعرنا القديم ، وهو شائع حتى في شعرنا الحديث في الاشطر
 الثانية من المتقارب سواء كان الشعر حراً أم عمودياً (١) كما تقدم ،
 وكما يقع الخزم في أوائل الاشطر اختياراً ، قد يقع في أوائل البنود
 على قلّة ، كقول الشيخ محمد حسين الحلي ، وقد افتتح بنده بـ (فاعيل)
 المخرومة :

ما الأفيد ذو صرفٍ كحيلٍ ناسم الخدّ
 حكمت ريقةً فيه لذة الخصرة والشهد

إذا ما ماس نيتاً خُتتْ نَ بِنَقْدٍ منه مائسٌ القدّ (٢)

٦ - (الخزم) وهو زيادة حرف متحرك ، أو سبب خفيف في أوائل
 البنود ، اختياراً ، وقد وجد هذا الخزم في البنود الخمسة الأولى لابن
 معنوق ، فصار تقليداً شائعاً عند بعض الذين تأخروا عنه .
 فمن أمثلة الخزم بحرف متحرك قول ابن معنوق في مدح السيد

(١) من أمثلة الخزم في شعرنا العمودي قول الجواهري :

أخي جعفرًا إن رجح السنين بعدك عندي صدى مبهم
 وقول محمد الهجري :

وما حفظ الليل من تكررات لم بدر صاحبها ماعنى
 فإن (بعد) و (ثم يد) مخرومتان (عول) و (عولن) وهما بحاجة إلى
 حرف متحرك أو فتكونان (فعول) (فعولن) .

ومن أمثله في الشعر الحر قول علي باكثير :

لترمن* أسيافكم في التراب

ولتسمعن* فرار أميركم المستفز

فإن أول الشطر الثاني (ولتسن) مخرومة (عولن) .

(٢) الدجيلي / ١٢٧ .

بركة خان :

شـ "رس" بهجـم في بيض قنبي الهند
على الاسد
فيغزو شرف المجد
ويعطي يدرك العين ، فيشري درر الحمد
من الرفد

إذا سار سري الذعر الى نحو اعاديه
وان حل "نوي الفخر بناديه" (١) .
ومن امثلة زيادة السبب قول الجـد حفصي :
يا/رسول الله يا أشرف راقٍ فلك الفخر
ويامن بحماه نحتني من نوب الدهر
ونستعدي بجذواه على حادثة الفخر
فأدنى سحـ ينناه على السائل كالفهر
ولا نهر

وعن نائلة الغر .
روى القطر عن البحر
وعن عامله العامل في الحرب
وعن أبيضه العالم بالضرب
روى القطر عن النحر
وعن عزيمته لماضية الأمر
روى الفتح عن النصر

(١) نفسه ص ٩ .

وعن طلعت الغراء يروي البدر في منتصف الشهر
فيا مولاي أرجوك لذنب أثقل الظهور .
فما لي عمل أرجو به الفوز لدى الحشر
سوى حبك مع حب (فنى) واساك بالنفس . وانعطاك يد
الطائع في حالتي الاسرار والجهر
فكم جرء في نصرتك يا خير النبيين حساما (١) .



ب - بنود الرمل النضائي

توجد بنود من الرمل الخالص أشهرها بنود السيد علي باليل الحسيني وهي مائة وخمسون بندا قصيرا قد ألزم في آخرها قافية موحدة هي (الراء) المفتوحة : (جهرا ، نهرا ، أمرا ، زجرا) وهكذا ، وربما ألزم في أشطره بقوافي قد تنتهي مع نهاية التفعيلة (فاعلاتن) فيكون البند منسجما وقد تنتهي في وسط التفعيلة فينحرف الوزن الى الهمز - كما سيأتي مثال ذلك في البنود المزوجة - وفي أكثر الأحيان لا يلتزم بقافية أصلا .

توجد هذه البنود في ج ٣ من كشكول الشيخ يوسف البحراني ص ٢٤١ وما بعدها قال في مقدمتها : « هذه نبذة بنود قد بندها على بحر الرمل ، وعدتها مائة وعشرة بنود ، غزلا ومديحا .. الخ » . والملاحظ ان الموجود منها في الكشكول مائة وخمسون بندا . وقد أشار صاحب البنود أيضا في البند ١٣٤ الى البحر الذي اعتمد ابنه فقل - وهو لا يلتزم هنا غير القافية الاخيرة الراء - : (قد أنارت كلماتي ، فيه كالشهب وزينت بها في كل بند : (فاعلاتن) ست مرات فما فوق حوالٍ ، برزت من حجل الفكر نجاتي ، كشورس يزغت في (رمل) الابحر من نظم ابن باليل (عليه) ، فاخطب الافكار ان كنت لها كفاء ، وأهد السمع مورا)^(١) .

١: كشكول الشيخ يوسف البحراني طبع النجف ٢/٢٦٥ .

وهذه نماذج مقفاة من بنود باليل :

آ - قال في مدح النبي (ص) :

يا مناخ السعد والعز جمالا

ومحيط المجد والتغر رحالا

سرت كالشمس . وما الشمس لمولانا مثالا

انها سوف تلافي دون غياك زوالا

واحتوت فيك صفات محلت قبل منالا

بعضها جرد غياث يخجل الغيث انهمالا

وكمال : علم البدر كمالا

وجمال بهر العالم بهرا (١)

ب - وقال في التصوف :

وعن العشاق (للواجب) ان تسأل فقد ماتوا غراما

عام بالدعوى (جنيد) اقرب : لا يرجو ثوابا : لا ولا يغشى اناما

ونأى (الحلّاج) بالحث الى الاقرب : ما يخطو مقاما

بالغوا .. فانعكس الامر : فرد (الحث) للخطف : اماما

قلب الحب : ولم يبطن به بطننا وفنورا (٢)

ج - وقال في التغزل :

راح يفدي (الخال) بالعم جلالا

ولكم ساء فتى بالخال جالا

(نقطة) تم بها (سطح) البها (مستوي) الخط كمالا

١١) كشكول البحرائي ٣ / ٢٥٢ .

١٢) نفس المصدر ٣ / ٢٦٢ .

واشتكى كلاً اليها العطش الأكبر بالنفس ضللاً

شكوة الظآن في البيداء آلاً

خيّل الماء له شطاً ونهراً

ودوين الماء حث السير شهراً^(١)

د - وقال في التغزل أيضاً :

كرّ طفل الخال في نائرة الحرب صغيراً

وغدا في فيلق الحسن سوياً يتلي من خده الوضاح بالعز سريراً

فاغتدى (قيصر) ذي العزة يلقي ملك (الزنج) أسيراً وحسيراً

وارتدى (النعمان) (بالنعمان) في العرب أسيراً

وانثنى - وانظر عند الله كسراً - جمع (كسرى)^(٢)

هذه نماذج من بنود باليل القصيرة : والملاحظ ان (فاعلاتن)

هنا يدخلها من الزحاف ، ما يدخل عليها في رمل الشعر العمودي من

(الخبين) - حذف الثاني الساكن - كقوله : (ولكم) و (ودوين) .

أما أضرب هذا النوع قوي واحدة صحيحة (فاعلاتن) .

وسنأتي لهذه التفعيلة أضرب أخرى في البنود الممزوجة .

(١) (١) كشكول البحرائي ٢٤٨/٣ .

ج - البنود المزدوجة

في الواقع ان البنود المزدوجة ، ليست هي مزدوجة من الهزج والرمل — كما يتصور بعض النقاد — ^(١) ولا هي بالخارجة على الوزن ، أو المضطربة الاوزان كما يقول الاستاذ الدجيلي ^(٢) ، وانما هي رمل خالص ، أو هزج خالص ، ولكن قضية المزج ، أو الاضطراب جاءت من طبيعة هذين الوزنين أولا ، ومن طبيعة البند ، ونظرة اصحاب البنود للقافية فيه ثانيا ، وقبل الدخول في تفصيل ذلك يحسن أن نأخذ نماذج من هذه البنود المزدوجة : ثم تفصل ما اجلناه .

نماذج من البنود المزدوجة :

آ — يقول السيد عبد الرؤوف النجد حفصي ١١١٣ هـ وهو ينظم على الهزج :

ألا يا أيها الحادي

ترفق بفؤادي

والحبس الركب

ولو حلّ عقالي ، فكليم الشوق قد آتس برق القرب

من نعو حمى الحب

فظن النور في الظور بجنى الليل نارا

(١) نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر . والدكتور صفاء خاوصي

في فن التقطيع وغيرهما كما تأتي مناقشة ذلك .

(٢) عبد الكريم الدجيلي مقدمة البند في الادب العربي ص ٢٠

فعدا يقتبس النار ، كما ظن ، بتعليه فنودي : اخلع

• • • الى آخره

والملاحظ أن الشطرين الأولين هزجيان ، اختلف ضرباهما من
(مفاعيلين) الى (فعولن) ، ثم انتقل في الثالث الى الرمل بتفعيلة واحدة
برقة (مفاعلاتن) هي (واحبس الركب) ، عاد بعدها الى الهزج
في ثلاثة اشطر مختلفة الاضرب هي : (مفاعيلان ومفاعيل وفعولن)
ورجع في الشطر الاخير الى الرمل .

والواقع ان هذا التنقل بين البحرين ، تنقل متسلسل ، ذلك لاننا
فصلنا الفقرات الى اشطر مختلفة الالموال وقفنا فيها على (سجعات)
اعتبرناها قوافي . ولو أننا اعدنا كتابتها على وقفات أخرى ، او لو
اننا حركنا اماكن الوقوف ، لكانت القطعة كلها من الهزج الخالص على
الشكل التالي :

« ألا يا ايديها الحادي ترفق بـ فؤادي واحد
ببس الركب ولو حل عقالي فـ كلليم الشو
ق قد آت من برق القر ب من نحو نحى الحب
نظن النور في الطور بجرح الليل ل ناراً فـ
عدا يقتبس النار كما ظن بتعليه فنودي اخلع
• • • • •

ومثل هذا قول ابن الخليفة الحلي ١٢٤٧ هـ من بيده المشهور :

أهل تعلم ام لا ان للحب لذات

وقد يعذر : لا يعذر ، من فيه غراماً وجوى مات

فذا مذهب ارباب الكمالات

فدع عنك من اللوم زخارف المقالات
فكم قد هذب الحب بليدا
فعدا في ملك الآداب والفضل رشيدا
سه° فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا
لا ولا تظهر توقا ... الخ (١)

فقد بدأ هزجا في الاشطر الخمسة الاولى ، ثم انتقل الى الرمل
في الثلاثة الاخيرة .

ولو اننا اعتبرنا القطعة كاملة دون هذا التفصيل لكانت كلها
هزجا ، كما رأيت في بند الجسحفصي .

ب - ويقول السيد علي باليل الحسيني من بنوده الرملية :

قدّه يجلو علينا مبسما لو يملك البرق اختيارا

قبّل البرق° ثناياه اضطارارا

ثم خبّرني بما يحكمه الحاكم ما بين لثاليه°

وبين اللفظ من فيه°

دع الحكم لباريه

سما كل° من الامرين قدرا

وعلا كل° من الثغر وما يلفظ درا (٢)

والملاحظ انه بدأ بالرمل ثم انتقل في الشطر الرابع الى الهزج ،
واستمر به في الخامس والسادس ، ثم عاد الى الرمل في السابع باضرب
مختلفة هي : فاعلاتن وفاعلاتان .. ومفاعيلن وفعلون .
وليس ذلك ايضا الا° لاننا فصلناه اشطرا ذات قواف ، ولو اننا

(١) الدجاني ص ٦٨ .

(٢) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٣ ص ٢٤٩ .

اشدناه كما يشد البند عادة دون توقف : لكأنت القطعة كلها على
الرمال الصافي وتقطيعها هكذا :

« قد يجـ ساو غايـا ميسا لو يملك البر قاختيارا
قبل البر ق ثانيا ه اضطرارا ثم خبتر لي بسا يحـ
كسه الحـا كم ما يـ ن لثالي ه وبين الـ فقط من فيه
ه دغ الحـك م لباريـ ه سسا كل لـ من الامـ سرين قدرا
وعلا كل لـ من الشعـ سـ وما يـ فقط درا » .

ومثل هذا قول السيد باقر الحسيني ١٢١٨ ه وهو يبدأ على الرمل :

مالبيات وصلـ

من بديعات جمالـ

ونسيمات شمالـ

جملت نشر اريجـ من مليحـ ذي دلالـ

تهيف القدـ

كحيل الطرف زاهي روضة الخدـ

مرير الهجر والصدـ

يشوب الهزل بالجـد

ولا يلقي له في الحسن من ندـ

اذا ما اختال ما بين محبيهـ

غرورا من تعجبيهـ

ارانا الغصن الميـاس لينا واعتدالا

لا ولا رشف كؤوسـ

..... الخ

فقد بدأ بالاشطر الخمسة الاولى رملا ، وانتقل الى الهزج في اشطر
سبعة ، ثم عاد في الشطرين الاخيرين الى الرمل وانت لو كتبت هذه
القطعة كتابة البند ، وانشدتها انشاده ، لقطعت كلها على الرمل الخالص .

اسباب اعتزاج البند :

قلت ان هناك اسبابا تجعل بعض البنود ، تبدو في نظرنا مزيجة
من بحري الرمل والهزج ، بعضها يعود الى طبيعة هذين البحرين ،
وبعضها يعود الى طبيعة البند نفسه ونظرة الذين كتبوا فيه من جهة
اعتبار قوافيه اسجاعا .

١ - التشابه بين بحري الرمل والهزج :

هناك ابحر تشابه تفعيلاتها من حيث تساويها في عدد المقاطع
الصوتية ، فالهزج والرمل ، وكذلك الرجز تتألف من تفعيلات متساوية
هي (مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن) اذ كل من هذه الثلاث يتألف من
مقطع قصير وثلاث مقاطع متوسطة ، ولكن الاختلاف بينها من حيث
الترتيب فقط : فالمقطع القصير هو اول مقاطع (مفاعيلن — — —)
وثاني مقاطع (فاعلاتن — — —) وثالث مقاطع (مستفعلن — — —)
ولهذا السبب ادخلها الخليل في (دائرة) واحدة سماها (المجتلب) .
ولوجود هذا التشابه بين التفعيلات ، فاننا بتحويل بسيط نستطيع

ان تقاب الوزن الوزجي الى رمل او رجز . وبالعكس . فلو كانت لدينا
مجموعة من تفاعيل هزجية :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ونقلنا المقطع الاخير أي السبب الخفيف (لن) من آخرها الى
أولها . لكانت المقاطع مرتبة ترتيب مجموعة من الرمل لا الهزج :

لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

وهكذا لو قلنا السببين الاخيرين الى أول المجموعة لكانت
مجموعة من الرجز :

عيلن مفا عيلن مفا عيلن مفا عيلن مفا

وعلى هذا الضوء يمكن التداخل بين بحور الرمل . والهزج .
والرجز . في أية قطعة من هذه البحور أي انك لو أردت على بيتين
هزجين سببا خفيفا كان الاول من الرمل والثاني من الهزج .

خذ قول شوقي مثلا :

رأى قيس على رابية ظلياً فناده

فالقي الظبي اذنيه ومن الارض قرناه

وزد عليها مقطعا متوسطا (قد رأى قيس) مثلا ، تجد ان

البيت الاول صار رملا والثاني هزجا :

قد رأى قيس على رابية ظلياً فناده

فأعلاثن فأعلاثن فأعلاثن فأعلاثن

فالقي الظبي اذنيه ومن الارض قرناه

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهكذا لو أخذنا البيتين المتسويين للإمام علي (ع) من الهزج :

حياريسك للموت فان الموت لايك

ولا تجزع من الموت إذا حلّ بناديكا
فإننا لو زدنا عليهما كلمة (استدد) — كما هي روايتهما المشهورتان
لكان البيت الأول رجزا والثاني هزجا :

استدد حيا زيك لك موت فان فليوت لا فيكا
مستفعن مستعلن مستعلن مستفعن مستفعن
ولا تجزع من الموت إذا حلّ بناديكا
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وليس هذا الأمر مقصورا على الأبحر الثلاثة ، بل إن كل بحر
يتساويان في عدد مقاطعها الصوتية ، ويختلفان في ترتيبها ، يمكن
مزجها بتقديم مقطع أو تأخيرها على أحد المجموعتين ، فالكامل والوافر
متشابهان ، والمتقارب والمتدارك متشابهان ، ولذلك فإننا بنقله بسيطة
نستطيع أن نقل البيت من الكامل إلى الوافر وبالعكس .

خذ بيت إبراهيم ناجي وهو من الكامل :
نامت رسائل حبها كالطفل في أحلامها
وانقل مقطع (نامت) إلى آخره تجد أن البحر تغير إلى الوافر :
رسائل حبها كالطفل — ل في أحلامها نامت
واقطع كلمة (لا) من أبيات ماضي الخضراء وهي من المتدارك
تجد أنها أصبحت من المتقارب :

لا/ تغلّ أريج النسيم يباعد ما بيننا
أو بقية ذكرى تدغدغ أوجاعنا ، أنا
قد ورثنا السماء

فهر ما تقدم ان التشابه بين بعض الابدع - ومنها الرمل والوزج - يساعد على امتزاجهما في قطعة واحدة . وهناك سبب آخر نابع من طبيعة البند نفسه . ذلك ان الذين كتبوا في البند : لم تكن عندهم فكرة عن كونه (شعرا موزونا مقفى) لان الشعر عند القدماء : (ما تساوت اجزأؤه في الطول والقصر والسراكن والحركات) كما يقول الباقلاني ^(١) . ويبدو لي انه من اجل هذه النظرة ذهب المرحوم العقاد ومن شابعه الى (ثرية) الشعر الحر .

اذن (فالبند) عند من كتبوا به : (حلقة بين الشعر والنثر) فيه من النثر ان اطواله غير متساوية ، وفيه من الشعر هذا (الايقاع) القائم على التفعيلة الواحدة المتكررة . لذلك فقد كتبوه كتابة النثر وفصلا بين فقراته في الغالب - باستماع تنوين عند نهاية المعنى الذي تحمله النقرة ، بغض النظر عن وقوع السجعة في نهاية تفعيلة ، أو في وسطها . شأنهم في ذلك شأن بعض البديعيين الذين اتزموا بالسجع ضمن البيت ، فيما يسمى (بالتسيط) دون مبالاة بوقوع السجعة في نهاية تفعيلة من تفعيلات الحشر أو في وسطها .

خذ هذا المثال من التسيط المستثنى في رثاء أصحاب الحسين (ع) :
سدة اذا انفقوا ، أمم اذا افترقوا

شهب اذا اخترقوا ، الاطبال واقتنوا

ذاقوا الحنوف ، باكتاف الطفوف ، على

رغم الافوف ، ولم تبرد لهم غلل

(١) اعجاز القرآن ص ٥٨ - ٥٩ .

والظن مختلف ، فيسه ومؤتلف

والنحر منعطف : والعمر منبتل

تجد أن اسجاعه بعضها ينتهي مع نهاية (فاعلان) من حشر
البيضا وبعضها في وسطها .

وكذلك أو أخذت قول الشيخ حسادي نوح من المتقارب :

سقتك العدى ، يا نبي الهمدى بكأس الردى ، ورق المنقع

فإنك تجد أن بعض مسجعاته وقعت في وسط (فعولن) وبعضها

في نهايتها ، ولكننا لو اعتبرنا هذه الاسجاع قرافي تنوي اشطرا لكان

شطرا من المتقارب وشطرا من المتدارك على الشكل التالي (فعولن

فعل / فاعلن فاعلن / فعولن فعل / فاعلن فاعلن) .

من أجل هذا وجدنا (البند) - ندما الهزيلة منها - جارية على

تفعيلة واحدة من أول البند الى آخره هي اما مفاعيلن واما فاعلاتن ،

ووجدنا الاسجاع قد تلزم نهاية التفعيلة وقد لا تلزم ، تبعاً لاذواق

كتابه وشعرائه ، فمن كان منهم مرهف الحس ، وقف في السجعة حيث

تنتهي التفعيلة فكان بنده أكثر اسجاعاً ومرسقية ، وهناك شواهد

كثيرة تستطيع أن تفصلها الى اشطر ذات قرافي دون أن يخرج البند

فيها من وزن الى آخر ، وقد مر بعضها . و من كان منهم قليل

المراعاة لشعرية البند لا يعير ذلك اهتماماً فقد يقف بالسجعة

في وسط التفعيلة ، فإذا كانت هي مفاعيلن مثلاً ، وانتهت السجعة مع

(مفاعي) كان السبب الأخير منها (لن) مضافاً الى التفعيلة الأخرى

في أول الفقرة الثانية ، وهنا ينتقل (البند) حتماً من الهزج الى الرمل

- كما قدمنا ذلك - وإذا كانت التفعيلة (فاعلاتن) ولم تقف السجعة

معهما كانت تقيصتها مأخوذة من التفعيلة التالية لها ، فتكون المجموعة

القادمة لأقصة سببا خفيفا ، ويعود البند حتما الى الوزج عند الوقوف
على اسجاعه . وهكذا .

فالحقيقة ان اصحاب هذه البنود التي تبرز مضطربة لا يعتبرون
هذه الاسجاع قرأني يجب الوقوف عليها وانما هي سجعات ضمن
التفعيلة الواحدة المتكررة من أول البند الى آخره. وما يدل ذلك على اعتبارهم
لها سجعات لا قوافي . انهم قد يجعلونها في مكان لا يسكن الوقوف عليه:
آ — اما لان التفعيلة التي تليها — عند الوقوف على السجعة —
تكون قد بدأت بما كن كقول السيد باقر الحسيني من البند الرملي
السابق :

(لجناب الماجد المولى العسيب / الطيب الاصل النجيب /
الكليل العقل الاديب / البارع الحبر الاريب / الثاقب الرأي
اللييب / الطاهر الاخلاق والاعراق مصباح هدى الامة) (١) .
ب — واما لان الوقوف على السجعة واعتبارها (قافية) يخرج
البند الى (فوضى) نغمية من تفعيلات متساوية في الكم مختلفة في
الترتيب . كقول السيد باقر نفسه من بند آخر :

(كرام الخلق / من خصوا بحسن الخلق / اهل الصدق /
سبل الحق / امن الخائف الجاني / غياث الواله العاني / مصاييح
الدجى / باب الرجا / سئق النجا / اهل الحجى / ارعى الورى جارا
اذا ما ادهر جارا) (٢) .

فاننا اذا أردنا ان نعتبر (القاف) و (النون) و (الجيم) قوافي
لا اسجاعا ، خرجنا عن تفعيلتي الرمل والوزج معا ، الى تفعيلات أخرى

(١) الدجى ص ٤١ .

(٢) نفسه ص ٤٤ .

لا علاقة لها بالبحرين المزوجين ، وإن ساوتهما في المقاطع كـ (مفعولات) في مثل قوله (أهل الصدق) و (سبيل الحق) وكـ (مستفعلن) في مثل : (باب الرجا) و (مدفن النجا) و (أهل الحجى) (١١) .

(١١) من أجل ذلك لا رأيت ميلا إلى رأي الدكتور جميل الملاثة في بحثه القيم عن ميزان الهند ، واعتباره أن من الخطأ القول بأن الهند بحرا مهيئا ، بل هو أخرى بأن يعرف بدائرتها ، فيقال : دائرة الهند ، لا بحر الهند . وهو يقصد بها دائرة المجتاب ، التي تشمل النرج والرمل والنرج مضافا إليها ، مفعولات .

وما أدري كيف استساع أن يضيف إليها ، مفعولات ، ومزاحفتها ، مفعولت ، مع عامة ، بأن ليس في الشعر العربي ما يعتمد على تكرار هذه التفعيلة الثقيلة ، بل أن ورودها في البحر المزوجة ليس سليما ، فهي لا ترد إلا في حشو المنسرح والمقتضب ، مطوية ، وتقلب إلى ٢ فاعلات ، وفي عروض السريع وضربه على شكل محرف تماما ، وليس ذلك إلا لتقلها على الذوق .

ويضاف إلى ذلك أن افتراض العروضيين وجودها في ضرب السريع موقوفة ، وهم "باطل" ، ذلك لأن آخر البيت - كل بيت - إما أن يكون متحركا أو ساكنا . فإن كان متحركا أشبهت حركته إلى صوت ساكن لعدم إمكان الوقوف على متحرك . وحينئذ فيجب أن يكون انتراض الضرب (مفعولتين) بالضرورة لا (مفعولات) ، وإن كان ساكنا فإن ضربه (مفعولات) فلا معنى لافتراض كونها ٨ موقوفة أصلا ، لأنها هي الأصل والوقوف لا يوقف .

أما عن تبريره - ص ١٤ ، ١٥ - افحام مفعولات على الدائرة بحجة الوقوف على بعض القوافي ، فيمكن الاستغناء عن ذلك بالضرب (مفاعيلان) وهو وارد في الشعر الحر أيضا ، ويمكن تقطيع المثال الذي أورده : على

جـ - وقد توقف بنا الانسجام أحيانا على أشطر غير موزونة .
كقول السيد باقر القزويني في رثاء الحسين (ع) :

(وما تنظر ان حال نلى الجمع / سوى كف كمي فادر /
أو رأس ليث طائر / في حومة اليد) .

فانك تستطيع ان تقطعها ككوا على وزن الهزج مفاعيلن مفاعيل .

(وما تنظـر ان حال على الجمع سوى كف
كـمـي نا در أو رأـس ليث طـا ئر في حـو مة اليد) .
ولكنك لو فصلتها اشطرا لكانت :

مفاعيل مفاعيل مفاعيلن / مفاعيل مفاعيلن فعو / مستفعان
مستفعان / مستفعان فعان) .

وهي صورة غير منسجمة كما تراها .

والخلاصة : ان امتزاج البحرين في بعض البند : ليس مقصودا
للساعر مطلقا ، وإنما هو شيء اقتضته طبيعة التشابه بين التفعيلتين

الهزج ، بمساعدة ما جوزوه من الخرم ، أو اقل الاشطر - كما مر - دون
حاجة الى هذا الإقحام :

والجوري يكسرى شر رف الايوان
والكلية فيام لام نمل الام ر ما بين يديه و
عليه التاج والاكليـل ل معقودان

أما حمالة بعض الاشطر على الرجز : فهو وان كان ممكنا ، من
الناحية النظرية ، إلا انه على خلاف الذوق ، والاولى اعتبارها استحياءا
فمن البند : خصوصا وان أمثالها قليل جدا . ولا يوجد بين البند والبند
واحد يبدأ بمستعمل ، حتى يفسح الغرض ، ولو في هذا القليل من الاشطر .

من جهة . وفطرة صاحب البند الى (القافية) التي هي وقفة طبيعية في الاشطر ، ولكنه لا يراها كذلك وانما يعتبرها (سجعاً) حسن التفاعيل المتكررة . فاذا وقفنا نحن عليها - بما يفرضه علينا الذوق - وجدنا باقي التفعيلة قد اضيف الى التفعيلة التالية فيحرف الرزح حساً . ودعني اوضح الامر من شعرنا الحديث .

كتب يوسف الحال في ديوانه (البئر المهجورة) قصيدة بعنوان غريب : MEMEMTOMORI وهي من الرمل وفيها هذا المقطع ، فارأنا قطعناه كما كتبه في الديوان ^(١) لكان مزوجاً من الابعر ذاتها : الرمل والهزج والرجز :

يا آلهي حينما مات ألم	فاعلاتن فاعلاتن فعَلان
يشفع به حسن ؟ ألم يشفع	مستفعَلن مستفعَلن فعَلان
به سعي الى الاسى ؟	مفاعيلن مفاعيلن
بلى ، سعي الى الاسى	مفاعيلن مفاعيلن
فيا ما مزق الشوك يديه	مفاعيلن مفاعيلن فعَلان
وقسا الدرب عليه	فعَلانن فعَلانن

ولكننا لو قطعنا القطعة كاملة لكانت كلها من الرمل الصافي :

(يا آلهي حينما مات ألم يشفع به حسن من ألم يشفع به سعي الى الاسى سعي بلى سعي الى الاسى فيا ما مزق الشوك يديه وقسا الدرب عليه)
 فهل يخطر ببالك ، أو بال يوسف الحال نفسه ، انه كان يكتب (بندا) مزوجاً من الابعر الثلاثة . وطبعاً ، لا - وانما هو يكتب

(١) ديوان البئر المهجورة دار مجلة شعر ببيروت ص ٥٠ .

(شعراً حراً) على تفعيلة الرمل . ولكنسه - لغرض لا أعرفه - كتب الأشطر هكذا فكانت بقايا التفعيلة في كل شطر تضاف الى الشطر الجديد فينحرف الوزن .

خطة جديدة للبند :

وأما ان سبب المزج بين البحرين في البند يعود في الواقع الى شيئين : التشابه في التفعيلة ونظارة شعراء البند للقافية . ولكن بعض المتأخرين من أصحاب البنود ، أدركوا ما في القافية من (قرار) يزيد موسيقى البند عذوبة ، لذلك فهي لم تعد عندهم (سجة) يمكن أن تقع في وسط التفعيلة . وعند الوقوف عليها ينحرف البند الى الوزن الآخر . بل ان القافية عندهم اذا وقعت على (مناعي) مثلاً ، اعتبر السبب الخفيف (ان) ملغى فيستمر البحر على تفعيلته الاولى ، وبهذا احتفظ المتأخرون بوحدة الوزن ، مع وجود القافية .

وتغلب هذه الطريقة عند أصحاب الأذان الموهبة من شعراء البند في القرن الثالث عشر والرابع عشر أمثال السيد محمد القزويني ، وعبد الغفار الآخرس ، والشيخ عبد الحسين صادق . والاستاذ صالح الجعفري وغيرهم .

وهذه نماذج منها :

أ - يقول السيد محمد القزويني ١٣٢٥ هـ من بند يداعب به ابن أخيه ، الذي اشتكى اليه صولة الشتاء ، وكيف مده غمه بمعونة تلزم جيوشه :

ولم ترتفع الغبرة الا و (جوريد) بعد السيف قد عاد صريحا
وعفيرا (فعولن)

وما أقبلت الخيل من الميدان إلا و (بكاثون) لديها موثقا عاد

اسيرا (فعولن)

فأهديناه موثوقا لعلياك°

وقدمناه مأسورا لغناك°

فأما إن يكن متسا واما إن تفاديه فداءا (فعولن)

ويأدام لك الحاسد في الدهر فداءا (١)

والملاحظ أنه ذو وزن واحد - الهزج - وإن الوقوف على قوافيه

لم يخرج به إلى الوزن الآخر لأنه راعى ذلك ، فاعتبر (مفاعي) هي

الضرب والغى السبب الأخير (لن) وإن اختلفت التشكيلات بين الأشطر

ب - وب نفس الطريقة تنقل بين الأضرب في بنده الآخر مع

الاحتفاظ بالوزن :

ومن أعينك الغر°

أخذت° الطرف الأعلى من الفخر

فلا زال لك التوفيق من بارتك الحق (رقيقا)

ويأدام لك الفضل كما كان لأسلافك أهل العز والمجد (ماريقا)

وفي هذا بلوناك°

وفي صحة ما قد طرق الأسباع ذا اليوم امتحناك°

فأرسلنا إليك (البند) أكراما وتبجيلا

« لتقرأه على الناس على مكثٍ ونزلناه تنزيلا » (٢) .

(١) الدجيلي ١١١ .

(٢) نفسه ١١٣ .

ج - وتقل عبد الغفار الآخرس ١٢٩٠ هـ بين هذين الضريين
(مفاعيلن) و (فعولن) دون أن ينحرف عن الوزن :

وبحقاً من العاجز

سباني طرفك الساجي

وقد لورثني حبك من طرفك سقماً وانكساراً (فعولن)

وقد احج من وجدي سناً نور محيائك - وإيم الله - قارا =

ادرها مرةً تحل

فقد لذ بها الوصل (١)

د - ويقول الاستاذ صالح الجعفري ، بنفس الطريقة ، من بند

غزلي مطلعته : (تجلد ايها القلب / فقد عنك لك السرب) :

تجلئ أمس للعشاق فاجتاح قلوباً شفقها الوجد (مفاعيلن)

وزادتها التباريح شجوناً (فعولن)

فطافت حوله ترقص كالسحور يزداد على الرقص هياماً وجنوناً

(فعولن)

(مفاعيل)

فما رق ولا لان

ولا جازي باحسان

ويقول فيه أيضاً :

تأمل سبب الفتنة في قد كخطار الرديني اعتدالا واختيالاً

(فعولن)

وغصن البانة القينان يسبي مهج العشاق حسناً وجمالاً (فعولن)

فهل حدثت في الدهر

(١) نفسه ص ٩٥ .

بعضن يثمر السحر^(١)

هـ - ويقول استاذنا الجعفري أيضا في بند آخر يتندر به مع أحد
العلماء من أعلامه :

وما ظنك بالدهر واهل الفضل ارباب الكمالات^{*}
اما كانوا يعدون سني العبر آهاتٍ وحسرات^{*}
اضياء وظلمات الدهر في أعصره السرد الخوالي (فعولن)
فكانوا بسسة في ثغره العابس سمار الليالي
ولولاهم لما بان طريق العلم ملحوبا امام الأعصر البيض التوالي
ويقول منه أيضا :

كأن العلم والمال يعيشان تقيضين
فدو المال بلا علم ، ودو العلم بلا مال ، يسوم (العيش) بالدين
فسبحان الذي لو شاء أقنى
واعظاهم وانغنى

وسلاهم وسرعى عنهم التنكيد افضالا ومثا
وسبحان الذي لو شاء أن يبدل هذا البرّ دة دفء ينعش الناس^{*}
وان يكسو هذا الداعي المقرور (طاقى^{*} برّك^{*}) مسا اجتباعن
(ابن عباس)

وان زاد عليها كلفة (التخصيل) والاجر فلا بأس^(٢) .
والملاحظ ان هذه الشواهد جميعا ، جمعت بين الضربين (مفاعيلن)
و (فعولن) لانها انضمت للمقافية قيمتها النفسية من كونها (قرارا) ينتهي
عليه الشطر ، واعتبرت ما زاد عليها من التفعيلة ملغى كما قلنا .

(١) الدجاني ١٤٦ .

(٢) نفسه ص ١٤٨ .

خلاصة عروض البند

١ - البند : شعر اسما في الإيقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهي إما (مفاعيلن) أو (فاعلاتن) في أشطر مختلفة الأملوال • مختلفة الأضرب •

٢ - البند الموجودة بعضها رمل خالص ، وبعضها هزج خالص ، وبعضها مزيج من البحرين معا على طريقة خاصة •

٣ - في البند قافية واحدة تقع في نهايته ، أو في نهاية بعض مقاطعه هي غالبا مفتوحة •

كأراء (جهرا) و (نهرا) و (شكرا) أو (جهارا) (نهارا) وقد تكون لاما أو ميسا أو غيرها مفتوحة أو مشالة •

أما أشطره فقد تلتزم قافية موحدة ، أو مزدوجة أو حرة وقد لا تلتزم قافية أصلا •

٤ - يجوز في حشو البند نفس الجوازات الواردة في حشو الرمل والهزج من حين (فاعلاتن) وكف (مفاعيلن) •

٥ - أضرب البند هي :

أ - الضرب الصحيح : فاعلاتن في الرمل ومفاعيلن في الهزج •

ب - الضرب المنصور : في مفاعيلن فتصبح مفاعيل •

ج - الضرب المحذوف : مفاعيلن فتصبح فعولن

د - الضرب المذال : مفاعيلن فتصبح مفاعيلان •

ه - الضرب المذال : في فاعلاتن فتصبح فاعلاتان

٦ — يدخل البند الهزجي من العلل الجارية مجرى الزحاف في
عدم الزوم :

أ — نلة الخرم : وهي اسقاط ميم (مفاعيلن) أو (مفاعيل)
فتصبحان : فاعيلن أو فاعيل ويقع ذلك في أوائل بعض الاشطر •
ب — علة الخرم : وهي زيادة حرف متحرك ، أو سبب خفيف
ويقع ذلك في أوائل بعض البندود أو أوائل مقاطع منها •



المبند • • والشعر الحر^(١)

رأينا في البحوث السابقة ، ان للايقاع في الشعر العربي نظامين :
نظام تكون الوحدة الايقاعية فيه شطرا ثابت الطول ، او بيتا ذا شطرين
يختلفان اختلافا يسيرا في عدد مقاطعهما ونظام وحدته الايقاعية هي
(التفعيلة) الواحدة المتكررة في كل شطر غير ثابت الطول •

وتوصلنا الى ان النظام الثاني ، كان موجودا في الادب العربي
من أوائل القرن الحادي عشر فيما سمي بـ (البند) وان حركة الشعر
الحر المتأخرة ، ما هي الا وليدة هذا البند ، من ناحية الاساس الابقاعي
وليس هناك من اختلاف بينهما الا في ان البند كان يؤخذ من بحري
الرمل والهزج ، فوسع الشعر الحر دائرة ايقاعه ، على كل الابر ذات
التفعيلة الواحدة المتكررة •

اما بقية الخصائص ، من اختلاف الاضرب ، او التشكيلات
الخاصية ، والتساعية ، وغيرها فهي خصائص مشتركة بينهما •
ولكن بعض رواد حركة الشعر الحر حاولوا التفريق بين البند والشعر
الحر من ناحية عروضية ، وتبعهم على ذلك بعض من كتب في العروض
أو في تاريخ الادب الحديث ، امثال الدكتور صفاء خاوصي في كتابه
(فن التقطيع الشعري)^(٢) ، والدكتور حسين نصار في بحثه عن
(التفعيلة في الشعر العربي)^(٣) والاستاذ عبد الرزاق الهلالي في بحث

١١١ من بحث نشر في مجلة (الاقلام) العدد ٦ / السنة الاولى
شباط ١٩٦٥ •

(١) فن التقطيع الشعري / الطبعة الثالثة ص ٣٩١ •

(٢) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى •

عن (البند في الادب العراقي) (١) ، اما الرأي الذي اتسده عليه هؤلاء
الباحثون فهو رأي السيدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر
المعاصر) (٢) .

وسوف اعرض رأي السيدة نازك ، ثم اناقشه على ضوء المعلومات
السابقة عن البند .

خلاصة رأي نازك الملائكة :

يتلخص قول السيدة الملائكة في : ان عروض البند يجب ان يتألف
من وزنين متداخلين — الوزن والرمل — فيبدأ الشاعر بأشطر رملية
(فاعلاتن فاعلاتن) غير متساوية الطول ، على ان لا يختصها الا بالضرب
(فاعلاتن) لان الجزء الاكبر منها (فاعلاتن) مساوٍ في وزنه لتفعيلة
الوزن (مفاعيل °) وبهذا الضرب يسهد للانتقال للبحر الثاني (الوزن)
فيستمر في تفعيلاته (مفاعيلان مفاعيلان) على ان لا يختصها الا بالضرب
(فعولان) الذي يسهد له العودة الى الرمل . وهكذا من الرمل
الى الوزن ، ومن الوزن الى الرمل حتى ينتهي البند . اما اذا استمر
الشاعر في قصيدته على وزن واحد ، كان يكون الرمل وحده ، والوزن
وحده ، فهو شعر حر وليس بنداً . وهذا هو الفارق الوحيد بين الفنين
الشعريين القائمين على التفعيلة الواحدة .

وترى المؤلفة ان الشعر الحر اسهل من البند في خطته ، لانه يغزو
على بحر واحد ، مقتصرًا على شكلية واحدة منه لا يتخطاها ، شأنه

(١) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١٦٧ وما بعدها .

شأن الشعر العربي في أسلوب الشطرين ، فلا يستطيع الشاعر البحر
أن يجمع بين التشكيليتين التاليتين :

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولن

أما في البند فإن هاتين التشكيليتين تجتمعان للتمهيد للانتقال إلى
البحر الآخر ، وليس ذلك مستساغاً فحسب ، بل هو مطلوب في البند .
وقد طبقت الشاعرة هذه الخطة التي اكتشفتها لعروض البند ،
على بند ابن الخليفة الحلي المشهور : (أيها اللائم في الحب / دع اللوم
عن الصب) . وإذا كان لكل اكتشاف سبب ، فإن السبب الذي دعاها
لاكتشاف خطة هذا البند ، هو أنها وجدت جماعة ممن تعرضوا للبند
زعموا أنه لا يتألف إلا من بحر الهزج بزيادة (سبب خفيف) في أوله :

أد / يها اللائم في الحب دع اللوم عن الصب

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

فقلت : (لسنا نعرف في الشعر حرفاً إلا وهو داخل في وزن
الشطرن ، أو البيت ، فبأي حق نورد سبباً خفيفاً فلا نرثه) ^(١) لذلك
فإنها قطعت البند المذكور على أساس عدم الزيادة فيه ، فكانت النتيجة
أنه من (الرمل) لما بينهما من تشابه سبقنا الإشارة إليه . حتى إذا
وصلت إلى شعر ينتهي بالضرب (فاعلان) رأت البند ينقلب إلى هزج
فاكتشفت السر ، وأصدرت حكمها على أن كل بند يجب أن يجمع بين
البحرين المتشابهين .

ولا بد أن تكون الناقدة الناضجة قد استنتجت هذه الخطة

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٧٠ .

العروضية الطريفة ، من استقراؤها لكل او اغلب النماذج البندية الموجودة
فضلا ، كما فعل الخليل بن أحمد حين استفرغ وسعه في قراءة الشعر
العربي حتى استقامت له هذه القواعد الثابتة لقن العروض ، ولكن
الذي يؤسف له ان مؤلفة قضايا الشعر المعاصر ، اما أن تكون غير
جادة في دراستها لعروض البند ، واما أنها لم تستطع الوقوف على
عجسوة كافية من البنود . والا فلما أخذت نفسها بالصبر والناة
على تتبع تجارب البند الدقيقة ، غيرت هذا الرأي جملة وتفصيلا .
وذلك للملاحظات التالية :

١ - البند لم يقتصر على الهزج :

فليس صحيحا ما اعتدته المؤلفة من الرأي المشهور بأن البند
يتألف من الهزج وحده لانه ما دام يأخذ (التفعيلة) المتكررة اساسا
لايقاعه ، فيمكن ان يجري على كل البحور ذات التفعيلة الواحدة ،
وهو في ذلك كالشعر الحر ، الا ان الموجود بين ايدينا منه - وذلك
راجع الى ما بين عصري البند والشعر الحر من فروق - ثلاثة أنواع هي :
أ - نوع من الرمل النصافي الذي لم تخالطه تفعيلات الهزج
وتوجد منه في كشكول الشيخ يوسف البحراني - كما مر - مائة
وخمسون بندا للسيد علي باليل الحسيني من القرن الحادي عشر ، وهذا
نموذج منها :

يا مناخ السعد والعز جمالا

ومحيط المجد والفخر رحالا

سرت كالشمس وما الشمس لمولاهم مثالا

انها سوف تلاقى دون عليك زوالا
 جمعت فيك صفات محمّلت قبل منالا
 بعضها جود غياث يعجز الغيث انهمالا
 وكمال عظم البدر كمالا
 وجمال بهر العالم بهرا

وقد اشار السيد علي باليل الى الوزن الذي يكتب به بنوده
 في البند ١٣٤ منها اذ قال :
 قد اثارن كلماتي

فيه كالشهب وزينت بها في كل بند
 (فاعلاتن) ست مرات فسا فوق حوال برزت من حجل الفكر
 تجلّئي كشوس برغت في (رمل) الابحر من نظم ابن باليل
 (غايي) فاخطب الافكار ان كنت لها كفء وأهد السمع مهرا
 والسيد علي باليل هذا أقدم بكثير من ابن الخلفة المتوفى ١٢٤٧ هـ
 الذي استتجت السيدة الملائكة خطة البند منه . ذلك لاني وان لم
 أقب على سنة وفاة السيد باليل او ولادته ، الا ان بنوده هذه قد
 ذكرها الشيخ يوسف البحراني المتوفى سنة ١١٨٦ هـ وطبيعي ان يكون
 باليل اقدم من هذا التاريخ .

ب - وهناك نوع آخر من الهزج الصافي الذي لم نخالطه
 تفعيلات الرمل ، وقد نظم فيه الكثيرون امثال السيد نصر الله الحائري
 (١١٥٦ هـ) وهو أقدم من ابن الخلفة ايضا ، وقد مرت ناذج كثيرة
 له وان هو أقدم منه كالسيد عبد الرؤوف الجدد حفصي ، وابن معنوق
 وغيرها . وهذا نموذج من الهزج الصافي للحائري :

سلاما ما شذى الزهر

وقد باكره القطر

ولا العود على الجسر

ولا نغسته المطربة النفس

ولا العقد من الدر

على جيد مها الانس

ولا زهر نجوم الانق مذ فارقتها البدر

ولا وشي الطواريس ولا الخسر

الى آخره . . . وقد مر ذكره في نماذج الوزج الصافي .
ج - وهناك نوع ثالث يتذبذب بين الوزج والرمل ، وهذا هو
الذي وقعت عليه السيدة الملائكة وحبسته هو البند ، دون سواه .
والحقيقة ان تذبذب هذا النوع بين الوزنين ، واضطرابه العروضي
راجع الى :

١ - ما تقدم من أسباب اضطراب البند ، الذي ارجعناه الى
سببين رئيسيين : تشابه التفعيلتين اولا ونظرة شعراء البند لقائيته
واعتبارها سبعة ، لا يستوعق وقوعها في وسط التفعيلة ، لذلك فاقنا
اذا وقفنا عليها اضيف باقي التفعيلة الى الشطر الآخر ، فاحرف الوزن
وقد مر ايضا ذلك مفصلا .

٢ - ان اكثر هؤلاء الذين تذبذبت بنودهم بين الوزنين ، هم
قايماوا الممارسة لقانون الشعر ، بل ان بعضهم كان من شعراء الزجل
كابن الخلفة . ثم نظم النصيب على السليقة ، ولا يمنع ذلك ان يقع
في مثل هذا الاضطراب ، كما وقع في جملة اخطاء نحوية وصرفية .

٣ - يضاف الى ذلك ان الفترة التي نشأ فيها البند ، فترة خمود الحركة الادبية ، واغلب النصوص التي وصلت الينا منه ، نقلت على السنة جماعة الرواة الاميين ، او القليلي الخبرة بفنون الادب والشعر فهم قد يزيدون وقد ينقصون ، من حيث لا يشعرون بانهم يتحرفون فيها رويهم من نصوص .

وهذه الاسباب ، مجتمعة او متفردة ، هي التي ادت الى هذا الخلط بين الوزنين في بعض البنود ، كما يوجد مثله ، ما تنعاه السيدة الملائكة ، على بعض الشعراء الناشئين من خلط بين التفعيلات المتنافرة او خلط بين تشكيلات البحر الواحد في قصيدة واحدة .

٢ - زيادة السبب الخفيف :

قلت ان السبب في تبني الناقد لهذه الخطأ العروضية ، وفرضها على البند ، كان ناشئا من اعتسادهما على من يقول ان البند لا بد فيه من زيادة سبب خفيف ، وقد وجدت هذه الزيادة في بند ابن الخلفة فانكرتها ، مدعية بأن الشعر العربي لا يعرف هذه الزيادة ، وسوف يكون نقاشنا معها في هذه النقطة من عدة جهات :

١ - هذه الزيادة المرجدة في بعض البنود ، ليست شرطا - كما ذكرت - وان اصبحت (تقليدا) شائعا في البنود الوزجية فقط ، وذلك لان كثيرا من نساذج البنود ليست فيها هذه الزيادة كالبنود الرملية التي سبقت الاشارة اليها ، وكثير من بنود الهزج ، فين يدي الآن سبعةون بندا ، اكثرها موجود في مجموعة الاستاذ الدجيلي ، منها أربعة وثلاثون بزيادة سبب او حرف متحرك ، وست وثلاثون

بلا زيادة • ومن جملة هذه البنود بند لابن الخلفة نفسه يفتتحه بلا
زيادة :

أيا مرتقيا سرج جواد من جياذ الخيل ملتاح^١

رباعيا من الفسّر في غرقة النجم اذا لاح •

على ان هناك من يروي بنده المشهور • الذي استشهدت به
الناقدة • وجعلته اساس هذه الحطة • على شكل هزجي خالص من
دون زيادة :

ألا يا أيها اللائم في الحب

دع اللوم عن الصب (١)

٢ - القول بان الشعر العربي • لم يعرف هذه الزيادة • في وزن
الشطر أو البيت • قول يعوزه القصد فقد نص العروضيون على علة
تسمى (الخزم) هي زيادة ما دون خمسة احرف في صدر البيت • ولكنها
جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم • قالوا : (وقد وقع الخزم في
شعر العرب تدورا وويل كثيرا • ويجوز استعماله للمولدين وقيل :
لا يجوز) (٢) • ثم يضربون لذلك امثلة من زيادة السبب الخفيف بقول
الشاعر من الكامل :

يا / مزار بن ناجية بن سامة اقبى اجنى وتعلق دوني الابواب

ومن أشهر أمثله ما مر من البيتين المنسوبين للإمام علي (ع)

وفيها زيادة سببين خفيفين :

أشدد / حيازيك للموت فان الموت لا يكا

(١) انظر الشيخ محمد علي البغدادي في الباطيات ٥٢/٣ •

(٢) ميزان الشاعر ص ٣٩ •

ولا تجزع من الموت إذا حلَّ بناديكا
وقد علق عليها المبرد في الكامل : (والشعر إنما يصح بأن تحذف
(اشد) ولكن القاصحاء من العرب يزيدون ما عليه المعنى ولا يعتدون
به في الوزن ، ويحذفون من الوزن . علما بأن المخاطب يعلم ما يزيدونه
فهو إذا قال (حيازيك للموت) فقد أضرر اشد : فأظهره ولم يعتد
به) (١) .

ونحن إذا تتبعنا رأي الملائكة من افكار الزيادة ، وأنه لا بد من
تقصيعها ، كان البيت الاول رجزا . والثاني هزجا كما مر .

٣ - اتنا لو رجعنا الى ما علمنا به اضطراب بعض البسرديين
الوزنيين ، من جهة عدم اعتراف شعرائه بأن البند شعر له وزن وقافية
وانما هو حلقة بين الشعر والنثر . وأن قوافيه ما هي الا سجعيات قد
تقع في وسط التفعيلة فلا يضر ذلك شيئا في تكرار التفعيلة الواحدة .
أقول لو اتنا رجعنا الى ذلك - وقد تقدم ايضاحه - لوجدنا القطعة
التي استشهدت بها السيدة الملائكة وفصلتها الى أشطر ذات قواف
والكنها مختلفة الوزن . هي في الواقع ذات وزن واحد بمنظار اصحاب
البند ، هو وزن الهزج ، بشرط ان لا نقف على الاسجاع ونعتبرها قوافي :

(فكم قد هذ ذب الحب بليدا ف سغدا في مـ
(ملك الآداب والفضل رشيدا صه فما بال ك اصبحت
(غليظ الطب مع لا تعرف شوقا لا ولا تظنه رتوقالا
(ولا شئت بلحضيك سنا البرق ال لموعي ال لذي أومـ
(خ من جاند ب اطلال خليط عند ك قد بان وقد عرـ
(م في سفح ربي البان)

(١) الكامل للمبرد ١٣٨/٢ .

٢ - مناقشة الخطة المقترضة لعروض البند :

هذا على اننا لو تجاوزنا : كل الملاحظات السابقة واقترضنا سلامة ما توصلت اليه الناقدة الفاضلة من عروض البند ، فان هذه الخطة المقترضة - في نفسها - لا تساهم لها حتى في النوع الثالث من البنود التي قلت انها تضطرب بين الوزنين ، وهذا اكبر دليل على انها ليست (خطة عروضية) وانما هي اضطراب نشأ عن عدم وعي المسؤولية العروض والناقبة عند شعراء البند .

وتعالوا معي فدرس هذه الخطة المحكية . لتعرف مقدار ثبوت صاحبها .

تقول المؤلفة انه يجب على شاعر البند ان يبدأ بالرمل في عدة أشطر ، ولا ينتقل الى الهزج حتى يهيأ للانتقال بالضرب (فاعلاتان) ، وبعد ان يستمر في الهزج في عدة أشطر لا يعود الى الرمل الا بتهيئة العودة اليه ، بالضرب (فعولن) وهكذا .

ومن الطبيعي ان تكون هذه القاعدة التي استنتجتها السيدة الناقدة ، مطردة في البنود كلها . و في البنود المضطربة التي وقفت عليها - على الاقل - ولكن حتى هذا القليل لم يخضع للقاعدة العتيدة . فان شاعر البند ينتقل من الرمل الى الهزج بدون (فاعلاتان) ومن الهزج الى الرمل بدون (فعولن) : وقد توجد هاتان التفتيلتان ولا يتحول الشاعر الى الوزن الآخر !! فآين قانونية ماذكرته الناقدة الفاضلة؟؟

آ - فمن النوع الاول الانتقال الى الرزن الآخر بدون تهيئة -

قول ابن الخلفة نفسه في نفس البند الذي أجرت عليه التجربة وهو
مستتر في الهزج :

ومرتجج برذفين

عليها ركبا من ناصع البلنور ساقين

وكعبين اديسين

صبيغ فيهن من الفضة أقدام

ونراه قد انتقل في الشطر الرابع الى الرمل دون توطئة بد(فعولان)

كما هو المفروض .

ومثله قوله في بنده الآخر (الرحلة الى بغداد) وقد انتقل في

الشطر الثالث الى الرمل دون تهينة :

وقِفْ وقفة مبهوت°

على دجلة وانظر قبة خضراء قد حل بها النعان ذو القدر

فتحامها وسلتم°

ومنه قول عبد الغفار الاخرس ، وقد انتقل من الرمل الى الهزج

دون توطئة (بنفاعلاتار) :

ولقد طالت عليه حيراتي بعد ما كاثت قصارا

فهل يرجع ما فات وهيئات وهيئات

وكذلك قوله :

أشبهت° من 'وضَّح الصبح ضياء° وبهاء°

وصفت حتى حكمت ودي لسلطان صفاء°

كريم الاب والجد

ب - ومن امثلة النوع الثاني - عدم الانتقال الى الوزن الآخر

مع وجود الضرب المفترض - قول ابن الخليفة نفسه . وهو مستمر في
الهزج مع وجود (فعولن) في آخر الشطر الثالث :

فإن جئت إلى سوق الكمالات

بأهليه المكنى هو في (سوق الجديد) الشاهق المرشد من
دون دلالات

حقيق ذلك أن يوصف في سوق عكاظ

بما قد حاز من كل فتى أمضى من السيف

وكذلك استمر في الهزج مع وجود فعولن في آخر الشطر الاول :

فإن قال فلم يترك لذي قول مقالا

وإن قلت فلن تترك من الخوف انقطالا

واستمر في الرمل مع وجود (فاشلاتان) في آخر الشطر الاول :

ما ابن عباد - وإن جاد - وما في الشعر حسنا

ما جريري المعاني

ما بديعي الزمان

ما أبو الطيب : والطائي . والصاهبي . وقيس : وابن هاني

كذلك فإن عبد الغفار الاخرس . لم ينتقل من الهزج مع وجود

(فعولن) في قوله :

وقد اورثني حبك من طرفك سقما وانكسارا

وقد اجمع من وجدي سنا نور محيائك - وإيم الله - فإرا

وفي قوله :

وهل لي غيرك اليوم ملاذحين لا القى ملاذا

إذا ما ضامني الضيم تياذا

هذا وقد سبق ان تحدثنا عن (خطة جديدة للبند) عند المتأخرين من شعرائه تعتمد اساسا على وجود هذا الضرب (فعولن) مع الضرب (مفاعيلن) دون الانتقال للبحر الآخر ، وفيه شواهد كثيرة سبقت الاشارة اليها من بنود القزويني والاخرس ، وصالح الجعفري وغيرهم وليس هذا الا من باب الجمع بين التشكيلات المختلفة الموجودة في الشعر الحر حتى في شعر فازك الملائكة كما تقدم .

وبعد فافطن ان في هذه الشواهد - وامثالها كثير - ما يكفي لاقتناع اصحاب هذا الرأي . بان هذه الخطة المذكورة للجمع بين الوزنين في البند ليست هي خطة ، وانما هي اضطراب حينئذ وعدم اعتراف بضرورة القافية في البند ، واعتبار ما وجد منها اسجاعا ضمن التفعيلة المستمرة حينئذ آخر .

٤ - الخلط بين الازان في الشعر الحر :

ثم ان هذا الخلط بين وزنين ، ليس من خصائص البنود المضطربة فحسب بل قد وقع في نماذج من الشعر الحر ، كالذي فعلته فدوى طوقان في قصيدتها (الكون المسحور) حين مزجت بين المتسدارك والرمز . وكالذي صنعه كاظم جواد في قصيدته (الشمس تشرق على المغرب) اذ تنقل الشاعر في اكثر من اربع مرات بين بحرین من نفس (دائرة المجتلب) هذا العوزج والرجز وهذا نموذج منها :

ألم تلمح لواء الجبهة الحمراء خفاقا يحييك

ألم تسمع أجل انشودة التاريخ في المعبر والغاب

وفي الآفاق دسوب الهيكل المصدوع حرى تطرق الباب

سنقتص " سنقتص " سنقتص "

اتسعين ضجة الرفاق من بعيد

دفاقة الاصدااء كالمنايع الغزار

والريح في الابعاد تقفو خطوة الصدى

والنسر يرخي الجحج في ظهيرة الذرى (١)

فهو في الاشطار الاربعة الاولى جار على الهزج (مفاعيلن مفاعيلن)
ولكنه خرج في الاربعة الاخيرة الى تفاعيل الرجز (مستفعلن مستفعلن).
وقد سبق ان اشرنا الى مزج السياب بين بحري البسيط والسرير
في قصيدة (بور سعيد) والى اوزان اخرى اختلطت في بعض قصائد
الشباب منها المقصود ومنها المضطرب . وهناك امثلة اخرى وقفت عند
بعضها السيدة الملائكة نفسها ، كقصيدة نذير نظمة من الهزج المخلوط
بالرمل ، وقالت عنها - بناءً على سلامة ما وضعته من خطة للبند -
(من المؤسف ان ناظم هذا الشعر لا يدري انه يكتب بندا لا شعرا
حرا) (٢) .

والواقع انها غالت كثيرا في اعطاء الاهمية لهذه الخطة المفترضة
للبنء ، فهي لم تكتف بعرضها كنظرية قابلة للنقد ، بل اعتبرتها (قانونا)
ترجع اليه كل شعر حر اضطربت تفعيلاته .
والحقيقة ان قلة ارهاف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء ،
يجعلهم يخلطون بين بعض الاوزان المتشابهة لا فرق في ذلك بين البند
والشعر الحر .

١١ ديوان من لغاني الحرية لكاظم جواد ص ١٥٧ .

١٢ فضايا الشعر المعاصر ص ١٧٦ .

خلاصة البحث :

والخلاصة ان كلا من البند والشعر الحر جاز على أساس التفعيلة الواحدة التي قد تتكرر في اشطره مرة أو مرتين أو أكثر ، وانهما في الواقع مصطلحان لثن واحد هو : الالتزام بإيقاع التفعيلة ، في مقابل إيقاع الشطر في شكلنا التقليدي ، وقد تواضع القدماء فسووه (بندا) وتعالى الشباب المحدثون - ولعل الحق معهم - فسووه (شعرا حرا) أو (شعرا منطلقا) .

وان هذه المحاولة من السيدة الملائكة للتفريق بينهما من ناحية عروضية ، اعتسادا على بعض البنود المضطربة ، إنما هي (مغالطة) لا تستند على أساس سليم ، لأن الواقع لا يخلو من أحد امرين : اما أن تكون هذه الاضطرابات ليست هي الخطة الأساسية لعروض البند فيكون إيقاع البند هو إيقاع الشعر الحر نفسه . واما ان تكون هي البند ولا بند سواها ، فتكون البنود الصافية من الرمل والهزج - كما مرت أمثلتها - شعرا حرا خالصا - واذن فكل ما حدث من ضجة حول حركة الشعر الحر ، وانها حركة حديثة (ولد أول نموذج لها في بيت السيدة نازك الملائكة) أو بدر السياب ، أو خليل شيبوب ، زوبعة لا واقع لها .

واضح ان كلا هذين الواقعين لا يرضي السيدة المؤلفة ، ولكنه على كل حال يرضي تاريخ الادب الحديث .



مراجع الكتاب

كتب عروضية :

دراسات في العروض والقافية	للدكتور عبد الله درويش
العروض والقافية	للدكتور عبد الرحمن السيد
موسيقى الشعر	للدكتور ابراهيم انيس
ميزان الشاعر	الاستاذين : حسن جاد حسن و محمد عبد المنعم خفاجة
بدائع العروض	لميخائيل خليل الله ويردي
العروض الواضح	لمدوح حقي
الكامل في العروض والقوافي	احمد قناوي
فن التقطيع الشعري والقافية	للدكتور صفاء خلوصي
الاقتناع	للساحب بن عباد
ميزان الذهب	للسيد احمد الهاشمي

كتب تبحث في قضايا الشعر وعروضه :

العقد الفريد	لابن عبد ربه
المرشد في فهم اشعار العرب وصناعاتها	للدكتور عبد الله الطيب المجذوب
قضايا الشعر المعاصر	لنازك الملائكة
ميزان البند	للدكتور جميل الملائكة
التدقيق في الادب العربي : تاريخه ونصوصه	لعبد الكريم الدجيلي
شعرنا الحديث .. الى أين ؟	لغالي شكري

مصادر الشعر القديم :

المعلقات - الاغاني - المفضليات - الحماسة -
 دواوين : المتنبي - أبو تمام - بشار - البحتري - ابن
 الرومي - الشريف الرضي - المعري - مهيار الديلمي
 أبو نواس - الفرزدق - ابن زيدون - ابن المعتوق .

مصادر الشعر الحديث :

الشوقيات	احمد شوقي
مسرحيات : مجنون ليلى ومصرع كليوباترة =	
شعراؤنا المعاصرون (بدوي الجيل)	مختارات مدحة عكاش
ديوان الجواهري	محمد مهدي الجواهري
ديوان الشبيبي	محمد رضا الشبيبي
عواصف وعواطف	نابى الشرقي
الجدول	إيليا أبو ماضي
تبر وتراب	=
الهوى والشباب	بشارة الخوري
عينك مهرجان	شفيق معلوف
مختارات	عمر أبو ريشة
أين المفر ؟	محمود حسن اسماعيل
الملاح التائه	علي محمود طه

دواوين نزار القباني :

قصائد — أنت أي — مقلولة نهد — حبیبتي

الرسم بالكلمات •

دواوين بدر شاكر السياب :

انشودة المطر — ازهار ذابلة — المعبد الغريق

شناشيل ابنة الحلبي — اقبال — منزل الاقنان

دواوين أدونيس (علي أحمد سعيد) :

قصائد اولی — أوراق في الريح — كتاب التحولات

المسرح والمرايا

نازك الملائكة

شظايا ورماد

=

قرارة الموجة

عبد الوهاب البياتي

اشعار في النفي

=

أباريق مهشمة

سليمان العيسى

مع الفجر

فدوى طوقان

وجدتها

كافظم جواد

من أغاني الحرية

بلند الحيدري

جنتهم مع الفجر

صلاح احمد ابراهيم

غابة الابنوس

يوسف الخال

البئر المهجورة

تهد الباسط الصوفي

اوراق ريفية

عبد الرحمن الشرفاوي

مسرحة (الحسين نائرا)

عزيز أباظة

مسرحة (العباسة)

مسرحة (روميو وجولييت) علي باكير
 مأساة الحلاج صلاح عبد الصبور
 فلسطين في الشعر النجفي المعاصر محمد حسين الصغير

مجلات :

أبولو - الشعر - الشعر ٦٩ - مواقف - الرسالة
 الآداب - الأدب - المعرفة - الأقلام - البلاغ
 • النجف

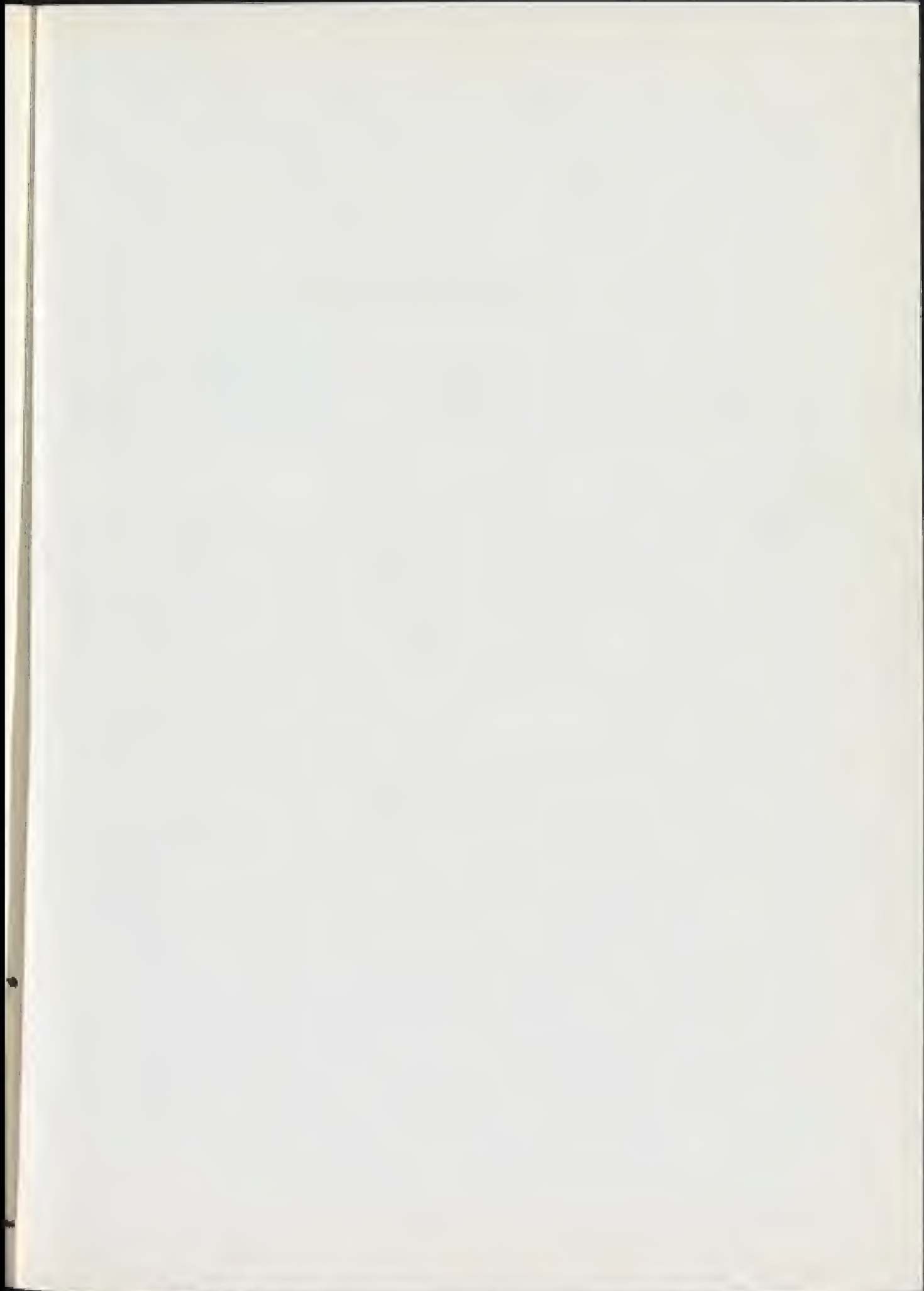
كتب متفرقة :

المقدمة	لابن خلدون
وفيات الأعيان	لابن خلكان
الكامل	للبرد
اعجاز القرآن	للأقلاني
الكشكول	للشيخ يوسف البحراني
على هامش السيرة	للدكتور طه حسين
شكسبير (سلسلة اقرأ ١٧)	أحمد فريد أبو حديد ، زكي
	نجيب محسود ، أحمد زكي
الاصوات اللغوية	للدكتور إبراهيم انيس
دروس في علم اصوات العربية	لجان كاتينو (ترجمة صالح
	القرمادي)

جدول الخطأ والصواب

خطأ	صواب	من	سطر
قبل المبيين وفي الوافر	بعد المبيين وفي الوافر		
بعدهما	قبلهما	٢٦	٥
الموحدتين	الوحدتين	٢٧	٢
الناس	الياس	٣٣	٥
منهما	منها	٣٨	٤
المتنبي	تموقي	٦٧	٨
اسرح	أسوح	٧٢	٣
لا يقطع	لا يقطع الا	٨١	٤
عبر	خير	١٠٧	٢
الشعر	الشعراء	١٦٤	١٩
الابحر	الاشطر	١٦٦	٤
سنة ٣	سنة ٥	١٨١	هامش
مفعولن	مفعولن	١٨٢	١٢



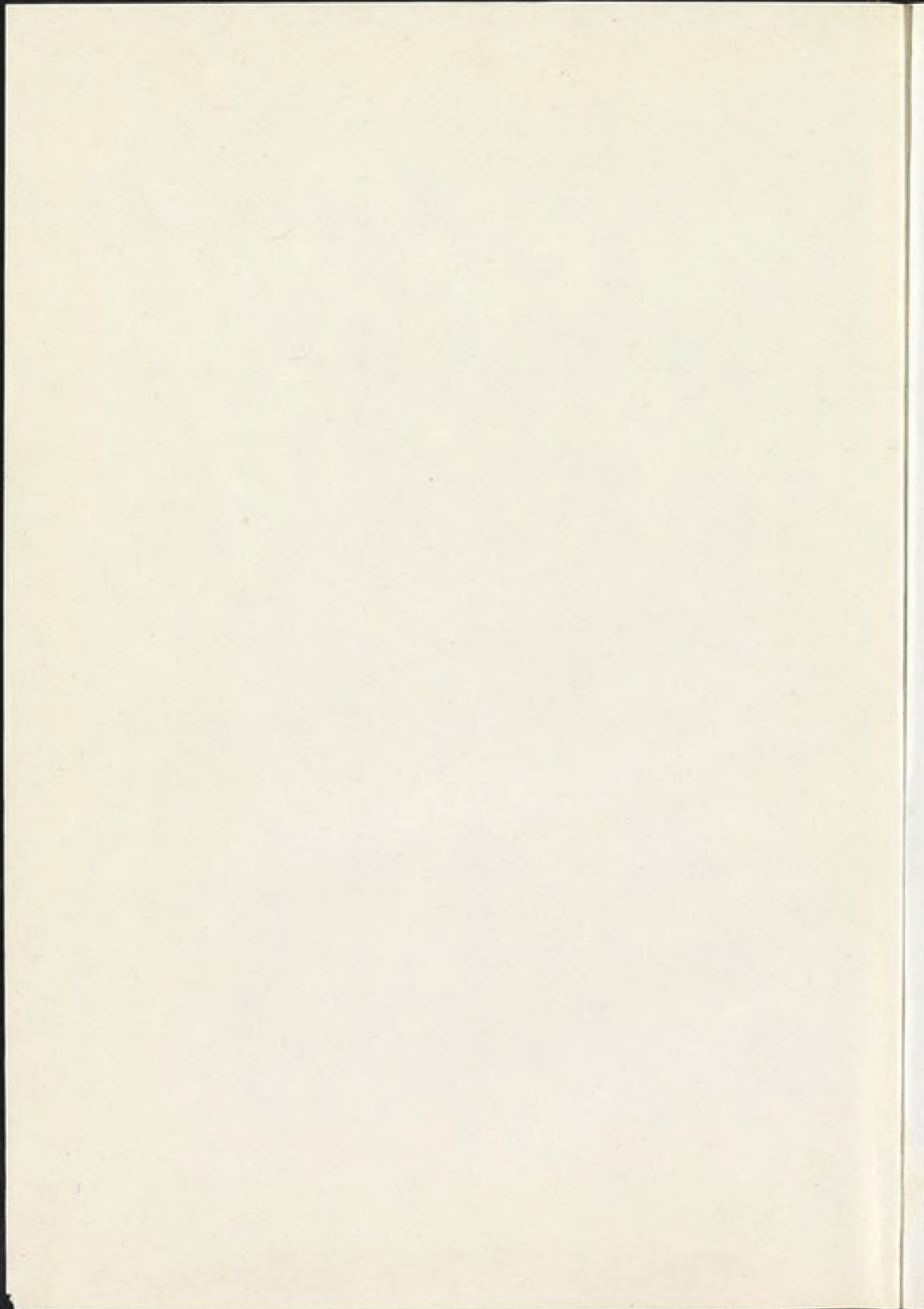


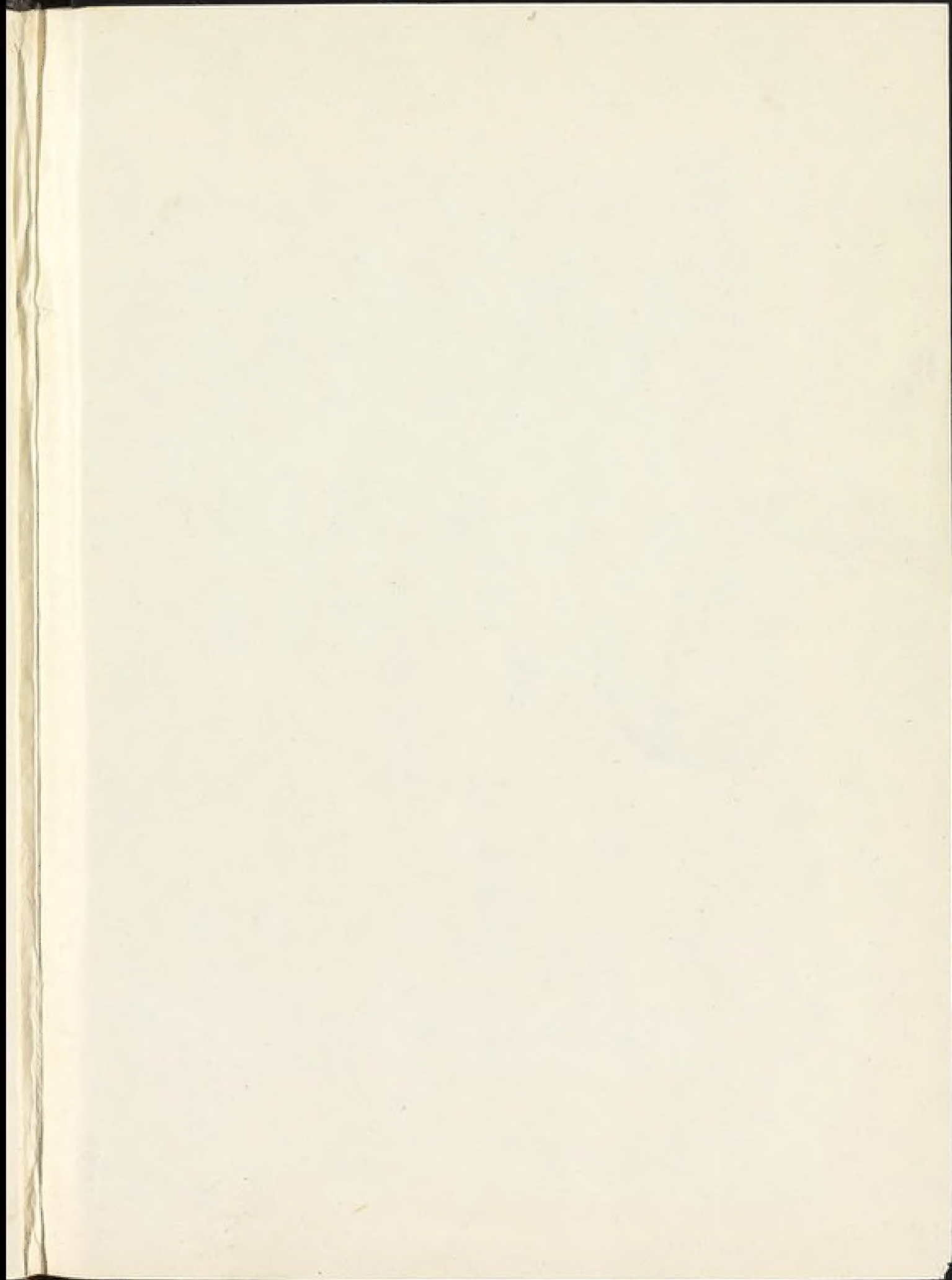
شكر وتقدير

شاركني في اخراج هذا الكتاب الاستاذ الفاضل السيد
محمد باقر الخرماني في كثير من الامور التي لا انشط لها ،
كاعداد الملازم وتصحيحها وضبطها ، ولست أجد ما أرد به
جميله غير الشكر والتقدير : وهو اضعف الرد .









COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES



0036760250

PJ
6171
.J3

NOV 15 1971

